ИСКУССТВО КИНО

«Бо Ба Бу»

Режиссер Али Хамраев

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА: БИЗНЕС-ПЛАН Я НЕ КУЛЬТУРОЙ УПРАВЛЯЮ, А МИНИСТЕРСТВОМ КУЛЬТУРЫ. ЭТО СОВЕРШЕННО РАЗНЫЕ ВЕЩИ. *МИХАИЛ ШВЫДКОЙ* **❑«БО БА БУ»: МИР КАК ЧИСТАЯ СТРАНИЦА ХАМРАЕВ СОЗДАЛ НЕОБЪЯТНОЕ ПРОСТРАНСТВО, В КОТОРОМ ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ТО ЛИ НЕ НАЧИНАЛАСЬ, ТО ЛИ УЖЕ ПРИШЛА К КОНЦУ.** *ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ* **❑ВРЕМЕНАМИ СКВЕРНЫМИ НАС НЕ УДИВИШЬ И ПОЧЕМУ ЭТО ЧЕХОВУ КАЗАЛОСЬ, ЧТО «СНАЧАЛА РАЗЛИВЫ ПОШЛОСТИ, ПОТОМ ГРЫЗНЯ»? У НАС И ПОШЛОСТЬ, И ГРЫЗНЯ «В ОДНОМ ФЛАКОНЕ»!** *МИХАИЛ КУРАЕВ* **❑РЕЖИССЕР «СТРАННОГО КИНО» Я ПРЕДПОЧИТАЮ ПЕРСОНАЖЕЙ, ДВИЖИМЫХ ВОЖДЕЛЕНИЯМИ, КОТОРЫЕ ОНИ И САМИ НЕ ДО КОНЦА ОСОЗНАЮТ.** *ФРАНСУА ОЗОН* **❑ЧТО ТАКОЕ ПОСЛЕДНИЙ РЕАЛИЗМ? ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЕВРОПА ВСЕГДА СЛАВИЛАСЬ СКЛОННОСТЬЮ К МОДЕРНИЗМУ — ВОТ И ТЕПЕРЬ САМЫМ МОДЕРНИСТСКИМ ОБЪЯВЛЕН ПУТЬ ВОЗВРАЩЕНИЯ К РЕАЛЬНОСТИ.** *АНДРЕЙ ПЛАХОВ* **❑КИНОПОКАЗ НА ТВ: АБСОЛЮТНО ПЛОСКИЙ ЭКРАН МЫ ПЕРВЫЕ В МИРЕ, КТО РИСКНУЛ НА ГОСУДАРСТВЕННОМ КАНАЛЕ ОБЪЯВЛЯТЬ ДЕШЕВЫЙ ШИРПОТРЕБ ЛУЧШИМИ ФИЛЬМАМИ ВСЕХ ВРЕМЕН И НАРОДОВ.** *КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ* **❑МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ ЗА МОНТАЖНЫМ СТОЛОМ Я ЧУВСТВУЮ СЕБЯ ФАКИРОМ, КОТОРЫЙ СОВЕРШАЕТ ЧУДЕСА И ПОКАЗЫВАЕТ ВОЛШЕБНЫЕ ФОКУСЫ.** *ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ*

СОДЕРЖАНИЕ

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
МИХАИЛ ШВЫДКОЙ — ЛЕВ КАРАХАН
Полная инвентаризация

РЕПЕРТУАР

16
Н.ХАРИТОНОВИЧ
Мелодраматический патруль

20
Н.СИРИВЛЯ
Формула достойно прожитой жизни

22
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ
Версия

25
МАРИНА ДРОЗДОВА
Демиург: немодно

28
ДОМИНИК МОЛЛЬ:
«Есть история сама по себе»
Интервью ведет Антон Мазуров

30
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Брат жил, брат жив, брат будет жив

33
АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ
Дежа вю, или Куда приводят мечты

КОММЕНТАРИИ

37
М.ЛИПОВЕЦКИЙ
Политкорректность по-русски

42
МИХАИЛ КУРАЕВ
Полнота времен

46
ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН
В защиту геологии

ИМЕНА

51
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Озонова зона

РАЗБОРЫ

59
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Европа — территория кино

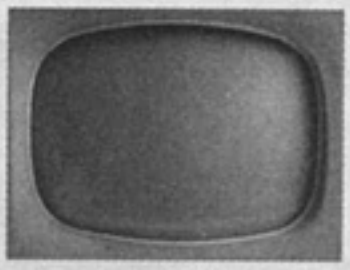
65
В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Голый человек на горизонтальной земле

76
АНТОН ДОЛИН
Бесплодные усилия любви

80
ИРИНА КУЛИК
В поисках японской харизмы

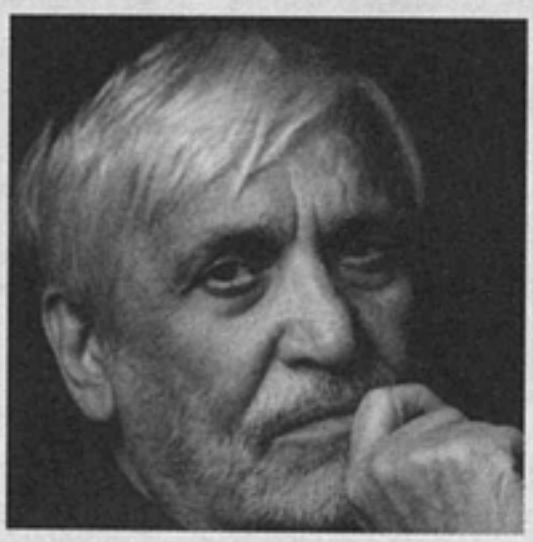
85
Н.СИРИВЛЯ
Евангелие от Голливуда

MEDIA



95
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Вперед в прошлое

ОПЫТ



101
МОРИС ПИАЛА:
«Я принадлежу к людям, с которыми не хотят работать»
Беседу ведет Шарль Тессон

107
ИРИКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ
Страна Квирикадзия
Беседу ведет Евгений Цымбал

ПУБЛИКАЦИИ

119
АЛЕКСАНДР ГОРДОН
Воспоминания об Андрее Тарковском

138
ОЛЬГА СУРКОВА
Письмо вослед

СИМПОЗИУМ

150
Сильная власть — последствия для культуры

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Михаил Швыдкой
Фото В.Дьячкова

МИХАИЛ ШВЫДКОЙ — ЛЕВ КАРАХАН

Полная инвентаризация

Скоро год как вопреки бурному противостоянию кинематографистов — собраниям, пикетам, выступлениям в прессе — министр культуры РФ Михаил Швыдкой добился включения Госкино, ранее самостоятельного ведомства, в состав министерства. Это была одна из первых и по сей день самых значительных побед нового министра.

Страсти, порожденные борьбой государственных, а в чем-то, наверное, и личных интересов, еще не утихли. Напротив, то и дело вспыхивают с новой силой. Строптивые киношники не спешат подчиняться новому начальству, новым стратегиям и представлениям, ропщут и с особым чувством фиксируют негативные последствия случившегося: все запуталось, концов не найдешь; бюрократии стало больше, порядка нет — документы теряют; а еще, говорят, что все старые студии, а заодно и фильмы скоро отнимут.

Возможно, прошло еще слишком мало времени, чтобы обещанные преимущества административного переустройства проявились в полной мере и вызвали энтузиазм у деятелей кино. А может, проблема в неочевидности конечных целей начавшейся структурной революции, в ложном их понимании не поспевающими за полетом преобразующей мысли кинематографистами. В минувшие десять лет это стало почти традицией — даже самые насущные государственные решения принимаются в штыки из-за недообъясненности и, соответственно, недопонятости.

Обращаясь с вопросами к Михаилу Швыдкому, редакция пыталась постичь именно стратегический замысел преобразований: в чем истинные побудительные мотивы решительных действий? Ведь ясность, в любом случае, лучше недомолвок и подозрений.

Лев Карахан. Когда речь заходит о значительных государственных инициативах, объяснение им почему-то всегда ищут в глобальных безличных, по сути, надобностях. Но ведь многое зависит и от конкретных людей — от их вкусов, пристрастий и даже заветных мечтаний. Помните, в знаменитом фильме Глеба Панфилова «Прошу слова» глава города Елизавета Уварова строила огромный мост, о сооружении которого долго мечтала, — мост в будущее своего города. Не исключено, что ради воплощения этой мечты она и пошла в начальники.

Может быть, в объединении Минкульта и Госкино тоже проявилась давняя личная мечта, а вовсе не коварные аппаратные интриги, о которых говорят злые

языки. Испытываете ли вы сами привязанность к кинематографу? Когда вы лично почувствовали потребность заняться его обустройством?

Михаил Швыдкой. Кино я люблю давно. И сколько бы мне ни объясняли, что это прежде всего индустрия, а кто этого не понимает, у того ничего не получится, я верю, что кинематограф — это именно великое искусство, часть большой культуры, ну, конечно же, и великий обман, великая иллюзия.

Когда-то во Дворце пионеров на Ленинских горах был Клуб любителей кино, где я занимался у Ирины Янушевской, еще там был замечательный историк театра Владимир Соловьев. Так вот эти люди никогда не говорили — «кино», они говорили — «кинематография», слово «кино» для них не существовало. Наверное, в то время у меня и выработалось особое уважение к кинематографии — этому, действительно, важнейшему из искусств XX века, во всяком случае с точки зрения развития художественного языка.

В 1967 году я начал сотрудничать в фестивальной газете, которая называлась, кажется, «Спутник кинофестиваля». Помню, с каким наслаждением сидел тогда в холле только что выстроенной гостиницы «Россия». Была замечательная команда, которой мы восхищались: Армен Медведев, Алена Раппопорт, Мирон Черненко, Юрий Ханютин, питерские журналисты. Мы с моим товарищем Володей Шеховцевым делали интервью. Довелось даже взять интервью у Лиллиан Гиш. В моем представлении ей было тогда уже лет сто. Я усердно называл Лиллиан Гиш миссис, а ее компаньонка сдержанно поправляла меня: «Не миссис, а мисс». На фестивале я впервые узнал, что такое венгерское кино — Ковач, Янчо. Не говорю уж про знаменитые чешские фильмы той поры. Счастливое время. Кино и театр были тогда как бы в одном пространстве. И переход из театральной критики в кинематографическую был очень легким. Майя Туровская, Юрий Ханютин, Инна Соловьева, Вера Шитова — все они выходцы из театральной критики. А когда мне, театроведу, в первый раз заказали статью в «Искусстве кино», я в ужасе позвонил Константину Лазаревичу Рудницкому и стал спрашивать его, как же это делается — кинокритика. «Очень просто, — ответил он. — Главное, Миша, запомни два термина — «крупный план» и «параллельный монтаж». А дальше уж как Бог на душу положит».

Константин Лазаревич, естественно, пошутил, но правда состояла в том, что непреодолимой границы действительно не существовало. Культура мыслилась как единое целое. Целостной была и государственная политика в этой сфере. Это не значит, что я соскучился по отделу культуры ЦК КПСС, но слабость культурной политики 90-х более всего проявилась, на мой взгляд, именно в отсутствии единого координационного центра.

Под координацией понимается вовсе не идеология в том виде, в каком мы знали ее раньше. Никто никому не собирается навязывать правильные представления о мире. Координация — это прежде всего технология. Идеологию тоже делают именно технологи. В Администрации президента, как известно, нет должности секретаря по идеологии, а вот политтехнологов — хоть отбавляй. Необходимость осуществления единой государственной политики в сфере культуры диктуется теперь не «самым передовым учением», а технологическими задачами государственного строительства. Государство не может вырабатывать одну культурную политику для кино, другую для театра, третью для музыки. Не может и финансировать все эти искусства без четкого понимания, кому сколько и что в первую очередь, а что во вторую.

После слияния Госкино с Министерством культуры на меня многие обиделись, подозревая в том, что я хочу захватить побольше власти, усилить свое личное влияние, а по сути, похоронить кино в недрах Минкульта. На самом деле — наоборот. Я считаю необходимым обратить на кинематограф особое внимание, поскольку в последние год-два он явно набирает очки, и кто, если не наше министерство, поддержит этот рост в рамках общей культурной программы? Ни у культуры в целом, ни у кино пока нет сильных независимых лоббистов. В России, к сожалению, еще не сложились научные центры, которые были бы в состоянии вырабатывать и определять культурную политику. Наши искусствоведческие институты живут по совершенно другим законам, будто в стране ничего не изменилось. Разве что цензуру отменили.

А кинематограф — все это видят — на сносях. Либо он благополучно разро-

дится, либо выкинет на седьмом месяце, и вместо цивилизованной киноиндустрии мы получим невесть что. Едва ли жизнь даст кинематографу новый шанс. Очень скоро на наш пока еще очень скромный рынок (доход около 50 миллионов долларов, для мирового кинобизнеса это уровень статистической погрешности) придут крупные международные корпорации, и от национальной кинокультуры ничего не останется. Надо успеть правильно организовать рыночные механизмы в соответствии с нашими национальными интересами.

Почему американский рынок не боится японских или, скажем, французских инвестиций? Да потому что кто бы ни пришел на американский рынок, он будет производить американское кино. Вот и нам надо сделать так, чтобы отечественный прокат работал на отечественное кино.

Скажу честно: у меня нет уверенности в том, что эту проблему могут решить сами кинематографисты. И даже еще честнее: я уверен, что они не смогут ее решить, как не решили до сих пор.

Художники любят кричать, что они погибают, что культура гибнет, что все кончилось. И нам, людям христианской культуры, трудно ответить им в лоб: извините, жизнь очень изменилась, кому-то действительно придется уйти, пишите мемуары, воспитывайте потомство.

Не хочется обижать никого и в конфликте, разгоревшемся в связи с акционированием «Мосфильма», которое мы предложили. Оппонирующая сторона возмущается: «Да как вы смеете, мы сняли замечательные фильмы, мы собрали миллионы зрителей». Приходится успокаивать: «Да, вы очень хорошие художники, я тоже люблю ваши фильмы, какие-то больше, какие-то меньше». Но ведь на самом деле этим хорошим, уважаемым художникам надо объяснить, что они оказались плохими менеджерами. Нет, не они разрушили прокат, но они были прекраснодушными романтиками, которые декларировали рыночные отношения, а пришли на рынок с абсолютно невероятными представлениями о том, как надо делать бизнес, и очень быстро этих романтиков обыграли тертые ребята, троечники, которые, как только увидели первую стодолларовую купюру, поняли, что настал их черед и пора действовать. Они и действовали — как могли. Так что даже теперь, в момент определенного оживления на рынке, они не способны отрегулировать общую ситуацию. Каждый пытается пробиваться в одиночку. Выражаясь воровским языком, все друг друга кидают и никто не понимает, что рынку, киноиндустрии недостает огромного количества инфраструктур — агентств, инвестиционных, консалтинговых, страховых фирм и т.п. Недостает глобального, государственного, в лучшем смысле, подхода.

Я понимаю, что у Минкульта сил еще тоже недостаточно. Но знаю и другое: надо поставить перед собой сложную задачу, и тогда появится интерес, придут люди, сформируются общественные интересы и можно будет что-то сделать. Как говорят математики, важно не решить задачу, а правильно ее сформулировать. Именно это мы и пытаемся сделать. Убедить, что культуре нужна полная инвентаризация. Надо собрать все «до кучи» и посмотреть, чем мы, собственно, располагаем. Потом, где необходимо, завершить акционирование: в кино — «Мосфильм», в музыке — концертные организации, в реставрации — реставрационные центры и т.д. И не надо этого бояться: рынок так рынок. Затем для создания цивилизованной ситуации на рынке следует в полной мере использовать нормотворческие возможности государства, задействовать все финансовые рычаги, стимулировать формирование сквозного рыночного пространства — без пробелов, лакун и анахронизмов советского хозяйствования. Ведь из-за отсутствия общей направляющей воли мы пришли к ужасающему провинциализму. В большинстве случаев у нас провинциальное кино. Во многом провинциальным стал концертный рынок, это касается не только эстрады, но и филармонии. Многие наши звезды не могут выйти на мировой рынок, хотя авторитет исполнительского искусства по-прежнему очень высок. Каждый пятый скрипач в американских оркестрах обучался в российской консерватории. Значит, надо спасать то, что не утратило знак международного качества. Надо привлекать средства и оказывать финансовую поддержку музыкальной школе. Никто, кроме государства, об этом не позаботится. В разумной созидающей государственной помощи нуждаются и книжный рынок, и наш варварский видеорынок.

Одним словом, государство должно сегодня приблизиться к культуре, быть от нее на расстоянии вытянутой руки. Иначе не разгрести возникшие завалы. Если действовать энергично и разумно, то через два — два с половиной года рыночная ситуация в культуре стабилизируется, появятся цивилизованные и опытные игроки, работающие в нормальных условиях. Тогда государство сможет отступить, заняться более общими стратегическими вопросами и не хозяйствовать в культуре напрямую. В ведении нашего министерства останутся лишь гранты и долгосрочные кредиты на поддержание перспективных проектов.

Л.Карахан. Ваша концепция *временной централизации* и *полной инвентаризации* звучит убедительно. К тому же вы намерены добиваться результата не идеологическими, а экономическими средствами. Однако так ли уж безнадежны те, кого вы назвали «троечниками»? Ведь оживление в прокате и первые существенные прибыли от кинотеатров получили как раз эти самые «троечники», которые пробиваются по одиночке. Сначала они научились извлекать доход из зарубежного и, конечно, прежде всего американского кино, но они заставили работать на рынке и наш продукт, скажем, помогли вывести в лидеры кассы «Брата-2».

Не окажется ли так, что наше неизменно заботливое государство в очередной раз из лучших побуждений задушит в своих жарких объятиях едва окрепших независимых предпринимателей? Что, если инвентаризация пройдет по живому? К тому же, Михаил Ефимович, как мы все прекрасно знаем, государство в России имеет особый статус. Если оно сожмет свой кулак, сможет ли разжать? Захочет ли? Хорошо еще, когда государственным кулаком управляет просвещенный руководитель, а если, не дай Бог, логика государственного вторжения станет набирать силу и просвещенный руководитель, как это уже часто бывало, разнадобится?

Возьмем, к примеру, ваше любимое детище — акционерное общество «Русский прокат», которое призвано возродить старую умирающую сеть кинотеатров и заняться пропагандой отечественного кино. В обновленной сети доля российских фильмов должна составить, кажется, 30 процентов против нынешних 2—3 процентов — больше кинотеатры нового типа себе не позволяют. Если верить прессе, на прокатную революцию вы собираетесь бросить около 60 миллионов долларов. То есть больше, чем дает весь наш прокат за год. Очевидно, что частный бизнес не выдержит такой конкуренции. Государство станет монополистом. И лучшее, что оно сможет сделать для бывших независимых дистрибьюторов, — взять их к себе на работу. Вот вам и весь рынок с государственной помощью.

М.Швыдкой. А кто сказал, что деньги в этот проект вкладывает государство? Государство пока даже кредитов на это не выделяет. И, скорее всего, не выделит.

Л.Карахан. Какова же тогда финансовая схема, если не секрет?

М.Швыдкой. Никакого секрета. Государство дает всего 10 миллионов долларов на реорганизацию. Остальное — коммерческие кредиты на общих основаниях на пять-семь лет. Сегодня кредитные ставки такие, что деньги посильно вернуть.

Я вообще не понимаю, почему, если рынок свободный, всем можно бороться за прибыль, а государству в честной конкурентной борьбе в интересах поддержания национального продукта — нельзя. Мы же не используем запрещенные приемы, не душим таможенными пошлинами, не вводим квоты, налог на прокат иностранного кино, хотя, как вы догадываетесь, могли бы. Но, повторяю, мы хотим играть честно, хотим победить в *экономическом* соревновании, прекрасно понимая, что на старте у нас гораздо больше минусов, чем плюсов. Начать с того, что с нами-то никто не собирается играть по-честному. И я знаю, как «джентльмены в белых перчатках» платят за то, чтобы русское кино в кинотеатрах не появлялось. У этих джентльменов уже нормальные деньги, налаженные связи. Мы пока что не имеем ничего. Чтобы вырваться вперед и обыграть их, нам придется превзойти всех в широте кинематографического ассортимента, в уровне услуг, к тому же эти услуги должны быть существенно дешевле за счет масштабов сети. Нам нужно научиться по-умному извлекать деньги из населения. Недавно мы обсуждали эту проблему с Марком Рудинштейном, кото-

рый тоже пытается делать бизнес только на российском кино. Но это, оказывается, невозможно без помощи игровых автоматов, тотализаторов и т.п. Есть и другой путь — позвать человека в кино за десять рублей, потом на пятьдесят продать ему в кинотеатре мороженое, кинобуклеты, музыку из фильмов на CD и т.п.

Л.Карахан. Но ведь тот, кто в кинотеатре накупит всякой ерунды на пятьдесят рублей, тот и за билет пятьдесят рублей отдаст?

М.Швыдкой. Технологий существует множество. Я просто хочу сказать, что мы ставим перед собой серьезную бизнес-задачу. И ни один крупный банк не даст нам деньги без точного обоснования всех позиций и всесторонней экспертизы потенциальных расходов.

Л.Карахан. И все-таки вам как крупной государственной организации получить значительный кредит легче, чем сугубо частной коммерческой структуре. Работает стандартная патерналистская схема. Деньги даются в обмен на льготы, под гарантии властных полномочий и т.д. В сущности, под гарантию государства. Как Лужков храм Христа Спасителя строил?..

М.Швыдкой. Лужков — это другая епархия. Ничего не могу сказать. А у нас нет никаких государственных гарантий. Просто у Министерства культуры есть определенный авторитет, и нам верят, что мы не наперсточники. Но никто не бежит к нам с распростертыми объятиями. И как бы мне ни хотелось продать сразу 49 процентов акций крупному инвестору, никто пока не хочет играть по полной. Одни готовы подписаться на пять кинотеатров, другие на шесть, какой-нибудь региональный банк отважится на один свой региональный кинотеатр, и я

На первом плане: Михаил Швыдкой, Ирина Скобцева, Никита Михалков

еще ему предложу дисконт на поставку оборудования для проката, чтобы он согласился. Это бизнес. Мне было бы гораздо проще взять все деньги у государства и заниматься только решением стратегических задач. А привлеченные деньги надо отбивать, причем на продукции, которая приносит максимальную прибыль. То есть мы будем вынуждены прокатывать американское кино, чтобы показывать русское.

Проблема ведь еще и в том, что Россия пока не производит такого количества фильмов, которое могло бы обеспечить, как мы хотим, 30 процентов проката. Надо существенно увеличить производство. Естественно, должно измениться и качество продукта, за который будут платить деньги. У нас об этом не любят говорить. Но это вопросы, которые требуют серьезного отношения. Если бы не бумажная волокита, которой мы вынуждены изо дня в день заниматься для подготовки нашего проекта, то уже давно надо было бы разработать концепцию позитивной пропаганды отечественного кино. Нужна мощная пиаровская кампания: «Российское кино лучшее в мире», «Кино для нас» — что-то в этом роде. Это только дети думают, что спрос определяет предложение. На самом деле предложение определяет спрос. И мы должны сделать так, чтобы спрос на наше кино появился, хотя это и непросто.

Л.Карахан. Кампания, конечно, дело хорошее, и кому, как не государству, заниматься пропагандой отечественного кино. Но деньги-то будет приносить кино американское, которое и так их приносит благодаря новым зрителям, как правило, занятым в опережающих сферах экономики. Этих людей, этих новых зрителей не много, но они дают 90 процентов реальных денег, и известно, что они отказываются смотреть российскую продукцию. Российская киноиндустрия работает в основном на телевизор, на стариков.

М.Швыдкой. Просто молодая Россия еще не получила в достаточном объеме то национальное кино, которое она ждет. И не надо говорить, что во всем виноваты американские ценности, которые развратили наших детей.

Если «Красная швея» изобретет что-нибудь похожее на джинсы или хотя бы будет шить джинсы не хуже, чем фирма «Левайс», конкурентоспособность нашей марки резко повысится. Уверен, что спрос на импорт связан только с отсутствием достойного отечественного продукта, который при прочих равных условиях всегда предпочтительнее.

Заметьте, что сегодняшнее кино проигрывает не только западному, но и советскому, которое предлагало качественные национальные фильмы. Мои дети, которым двадцать и двадцать семь лет, с большим удовольствием смотрят фильмы Ромма, Райзмана, Гайдая, потому что эти режиссеры делали настоящее национальное кино, они передавали тот узнаваемый опыт, который не могут передать ни американцы, ни итальянцы, ни французы.

Конечно, советский период требует определенной поправки на чрезвычайную обособленность национальной жизни. Это так, но ведь за минувшее десятилетие вообще не было ни одного толкового фильма о том, как мы прожили эти годы. Были лишь некоторые более или менее удачные попытки подогнать под голливудские штампы некоторые приметы сегодняшнего дня. В кино не было ничего даже отдаленно напоминающего по серьезности анализа времени, скажем, роман «Андерграунд» Маканина при всех его очевидных недостатках. Не было ничего похожего и на роман Улицкой «Седьмое измерение», рассчитанный на более широкого читателя. Я очень ценю многих из активно работающих сегодня кинематографистов, но, к сожалению, они не решают проблему возрождения национального кинопроката. Вот, к примеру, Сокуров — замечательный художник. Я недавно посмотрел новый его фильм о Ленине в Горках «Телец». Режиссер опасался, что картина будет восприниматься как разоблачительная. Нет. История вышла, я бы даже сказал, трогательная, совсем не резкая. Но все мы, включая режиссера, понимаем, что эта картина не будет иметь прокатного успеха.

Мы должны научиться говорить друг другу правду, потому что рынок — это вещь жестокая, никого не обманешь. В советские времена, как ни странно, система была к художнику в чем-то гуманнее. Потому что киночиновники Сизов, Баскаков, Павленок были живыми людьми. Им можно было что-то наплести, заполоскать мозги. А теперь не получается. Никакие хитрости, уловки и изощренная демагогия не срабатывают. Ты должен просто точно знать, какой фильм, какого качества и для какого потребителя ты делаешь.

Поймите, я хочу, чтобы мои дети и внуки и сегодня, и завтра смотрели хорошее современное отечественное кино и знали, что российское кино существует и является частью нашей культуры.

Л.Карахан. Если вы, действительно, настроены не только говорить, но и слу-

шать правду, то позвольте мне усомниться в том, что Министерство культуры даже во главе с таким замечательным и образованным министром, как вы, должно учить кинематографистов, какое кино правильное, а какое неправильное. Не будете же вы издавать инструкцию, как снять хороший фильм для возрождения проката. Пусть уж лучше этих непутевых кинематографистов сам рынок и учит. Теперь по поводу патриотического настроя Минкульта и благородного желания в честном соревновании победить на прокатном рынке космополитов-частников. Ведь складывается странное впечатление. Вы сами говорите, что качественного русского кино пока нет и обеспечить им вожделенные 30 процентов прокатного рынка в ближайшем будущем невозможно. Вы же трезво осознаете и то, что отбить кредиты можно, если работаешь на высокодоходном американском кино. Но с американским кино нет проблем. Эта ниша заполнена до отказа. И у простого обывателя возникает естественное подозрение, что государство, деловые люди, наделенные государственной властью и выступающие от имени государства под прикрытием патриотических лозунгов — «Даешь российское кино!», — решили просто сильно подвинуть частные структуры, типа «Ист-Вест», «Вест-видео», «Видеосервис», «Каро» и другие, и прибрать доходный бизнес к рукам. При этом, как водится, в честной конкурентной борьбе будет использоваться вся мощь государственного влияния и государственных возможностей, которыми частники не обладают. Не получится ли так, думает обыватель, что вместо хорошего отечественного кино дети и внуки государственных чиновников получат в наследство хорошие доходы от отечественного проката?

Михаил Швыдкой и Алла Пугачева

М.Швыдкой. Вы простите меня, я, действительно, выстраиваю некоторый бизнес-план, но я не бизнесмен, я министр культуры, а бизнесом будут заниматься совсем другие люди. И потом, «Русский прокат» только формируется как государственное акционерное общество. Но, как вы понимаете, «акционерка» такого типа очень быстро меняет форму собственности, иначе она просто бессмысленна. Начинается продажа долей. Частному капиталу прежде всего. Подклю-

чаются и регионалы: если я строю, к примеру, кинотеатр в Москве, я заключаю договор с Москвой на «пятно», создаю «дочку», процесс акционирования развивается и расширяется. Поверьте, государство не собирается да и не сможет практически быть единоличным игроком в чистом поле. Мы должны позаботиться только о том, чтобы при расширении числа акционеров и в неизбежной погоне за прибылью не было потеряно идейное зерно проекта. То есть мы должны позаботиться об уставе, который даже при наличии у государства двух акций давал бы возможность влиять на процесс и отстаивать интересы российского кино. Вот это, действительно, моя как министра культуры функция, и за устав я буду бороться.

Л.Карахан. К сожалению, в нашей новой жизни очень много неясного, от этого и множатся подозрения. Хочется, чтобы вы попытались развеять еще одно. Вы наверняка знаете, что кинематографисты крайне озабочены судьбой так называемой «Коллекции», то есть собрания фильмов, сделанных в советский период. Продукция «Ленфильма» и Киностудии Горького уже отошла во владение структур Гусинского. Что произойдет с этими фильмами в будущем, сегодня можно только гадать. Но вот продукция «Мосфильма», которая приносит самый большой доход на ТВ, что будет с ней, если акционирование студии осуществится по вашему плану. Не окажется ли «Коллекция» в бесплатном пользовании у телеканалов государственного подчинения, что, как полагают эксперты, сработает на преумножение и без того значительных прибылей различных заинтересованных структур и лиц?

М.Швыдкой. Откуда только берутся эти дремучие представления: «бесплатно», «преумножение»? Наверное, не надо объяснять, что телевидение — это субъект хозяйственной деятельности и отношения между телевидением и любой другой структурой, которая владеет «Коллекцией», будь то «Мосфильм», Госфильмофонд или что-то еще, согласно Гражданскому кодексу строятся на договорной основе со всеми вытекающими отсюда юридическими и финансовыми последствиями. Все прозрачно. Но я прекрасно понимаю, куда вы клоните, и все эти кулуарные разговоры о том, что Лесин посадил меня на министерство, чтобы я отобрал «Коллекцию» и отдал ему, Лесину, знаю. Это глупости! Очередной миф для прикрытия больших кинематографических дыр. Прежде всего, за этим мифом стоит психология рантье, элементарное иждивенчество: проката нет, новые фильмы не окупаются, так давайте держаться, что есть мочи, за «Коллекцию» и доить ее, сколько хватит сил. Забывают только, что эта «Коллекция» подобна шагреневой коже: из тысячи единиц хранения (речь о фильмах, сделанных до 1992 года) в эксплуатации находится сто картин. А через пять лет в активе останется еще меньше. Чем дальше, тем меньше — такая зависимость. Придется переходить на эксплуатацию фильмов, снятых после 92-го. Вот тогда и посмотрим, как изменится психология.

Поймите, я совершенно не хочу, чтобы все мною сейчас сказанное было воспринято как недоброжелательство по отношению к киноцеху и ведущим его представителям. Я уважаю этих людей, я в каком-то смысле вырос в этом мире, со многими хорошо знаком — от Андрея Смирнова до Карена Шахназарова. У художников очень тяжелая работа, связанная с высочайшим нервным напряжением, с внутренними страданиями и даже мучениями. Зачем нагружать их больше, чем они в состоянии вынести? Зачем обрекать их на хозяйственную деятельность? Идея общественно-государственного кинематографа, которую во времена перестройки провозгласил Союз кинематографистов и которую он отстаивает до сих пор, губит прежде всего искусство в кино, губит художников.

Выиграли только те, кто, несмотря на призывы взяться за рычаги управления, сделал выбор в пользу индивидуальной жизни и устраивал свою творческую жизнь, как частную. Тот же Андрей Смирнов, которому предлагали стать министром культуры, предпочел остаться сценаристом, режиссером, актером, педагогом. И сохранил себя. У кого-то, конечно, есть невероятный размах, кураж, как у Михалкова. И этот кураж охватывает и подчиняет себе все жизненные сферы. Редкостный дар. Но дар опять-таки творческий, режиссерский по природе. И Михалков это чувствует. С ним всегда работает профессиональный менеджер Леонид Верещагин.

Можно, конечно, спросить: «Ну а ты сам? Зачем тебе это управленчество?»

Понимаете, я не художник. Ну вот как-то так сложилось в моей жизни, уж извините. Я сделал сознательный выбор. И я не воспринимаю мир сложно, для меня он лишь сфера управленческих решений. Я не культурой управляю, а Министерством культуры. Это совершенно разные вещи.

Л.Карахан. В ваших словах звучит некое управленческое смирение и даже кротость. Но ведь действуете вы на своем новом посту с поражающим многих поистине творческим размахом и каким-то, я бы сказал, михалковским куражом: кинематограф, Большой театр, Плучек, Светланов — всё вам по плечу. Вы первый постсоветский министр культуры, который обладает такой властью и пользуется такой популярностью. Позвольте в связи с этим высказать еще одно невольное подозрение — напоследок. Может быть, министр Швыдкой получил какое-то спецзадание от высших государственных чиновников и «инвентаризация» — это просто кодовое название глобальной управленческой операции, которую вы осуществляете при деятельной поддержке коллег и товарищей по правительственной команде?

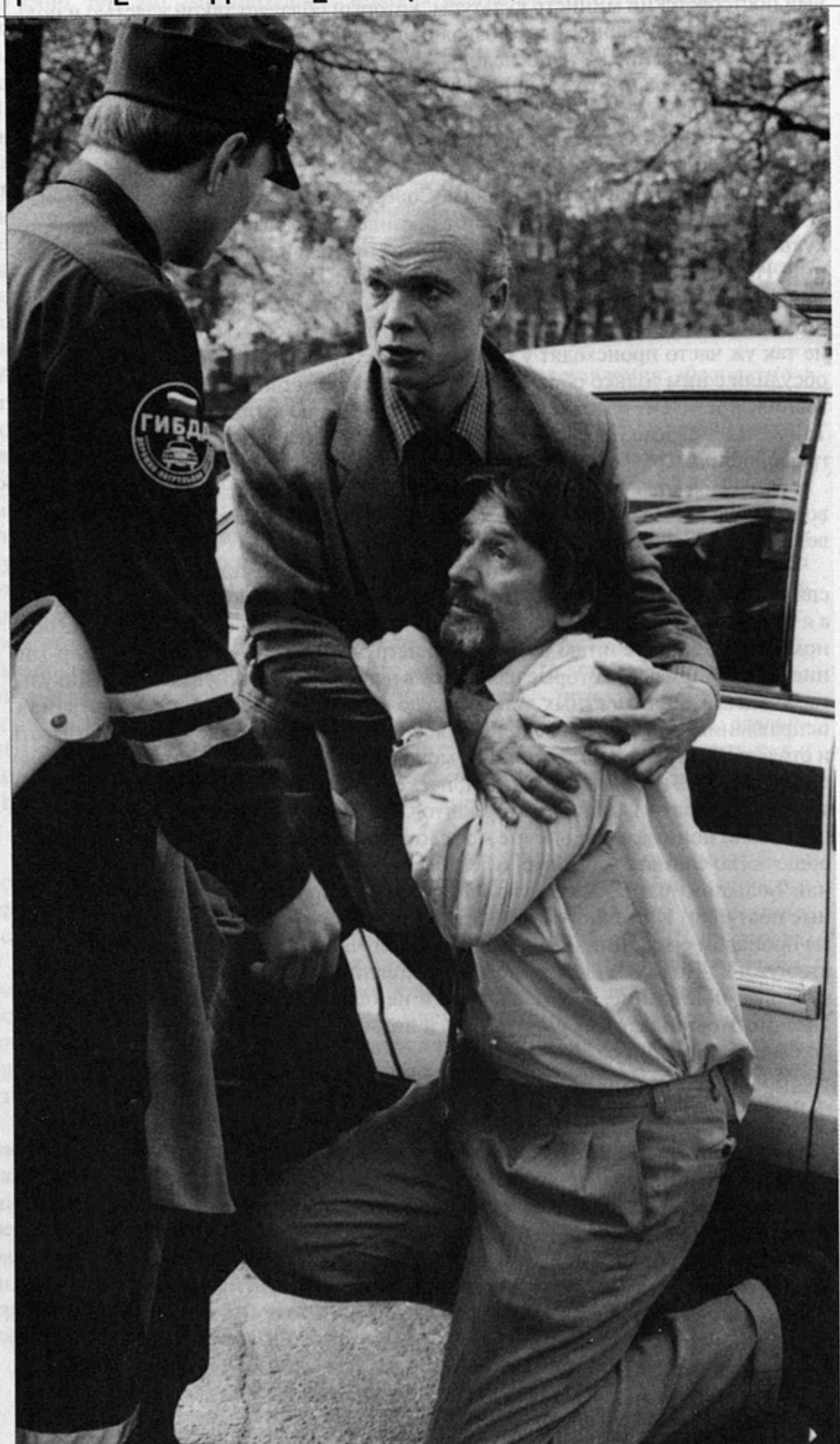
М.Швыдкой. Да, я человек команды. Совершенно не боюсь в этом признаться. И как человек команды я принял от президента назначение на пост министра культуры, хотя, видит Бог, я уже привык и мне нравилось работать на телевидении. Но это вовсе не означает, что я получил от Путина какой-то специальный мандат или Владимир Владимирович делегировал мне какие-то специальные полномочия. Я слишком уважаю президента, чтобы даже подумать такое. Да и не так уж часто происходят у меня встречи с президентом. В самом начале мы обсудили с ним только общую направленность действий: я изложил свою точку зрения, президент изложил свою. Противоречий во взглядах не обнаружилось. Так же идет работа и по конкретным вопросам — о переустройстве в кинематографе, например.

Разве команда — это когда кто-то кого-то науськивает, дышит в спину и говорит: «Давай! Делай! Вперед!»? Команда — это общая стратегия правительственных реформ, которую я разделяю.

Есть, конечно, вопросы, которые превосходят мою компетенцию. Скажем, связанные с реституцией. Тут нужна координация на более высоком уровне, а я выступаю как эксперт и правоприменитель в границах отпущенных мне полномочий. Но я не считаю возможным нагружать президента или премьер-министра проблемами, которые находятся в непосредственном ведении Минкульта. У высших должностных лиц всегда должна оставаться свобода действий по исправлению ошибочных решений членов кабинета. Не надо никого связывать и страховать все свои поступки. Вот моя позиция. Ведь в истории с Госкино мало кто знал, чем это все закончится, насколько у меня хватит нервов и дыхалки, а у оппонентов — влияния и аргументов. На схватку смотрели с интересом, и я прекрасно понимал, что вполне мог сломать себе шею. Министру культуры вообще легко сломать себе шею, о чем бы ни шла речь — о Госкино, Госоркестре или Большом театре. К сожалению, все время приходится совершать публичные поступки. И в какой-то момент руководство может сказать: «Да провались ты пропадом со своими идеями, надоел, замучил, интеллигенция ропщет, кому это нужно!» Но самое интересное, что интеллигенция не ропщет, — наоборот, я чувствую понимание, я не в вакууме и не ощущаю себя идиотом-одиночкой. Именно это придает мне уверенность и позволяет более энергично действовать по своему разумению.

А президент... Президент всегда имеет право рассудить по-своему и сказать: «Спасибо, до свидания». Я пойму.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Тихие омуты»

Открытый фестиваль стран СНГ и Балтии («Киношок») в Анапе уже который год доказывает, что феномен единого культурного и кинематографического пространства бывшего СССР все-таки существует. Однако последний, девятый фестиваль продемонстрировал отчетливо назревающий конфликт между ностальгической тягой к прекрасному прошлому и новейшими тенденциями развития кинематографа. Скандал с фильмом «Москва», который был снят с конкурсного показа из-за несоответствия условий фестивальной проекции технологическим параметрам картины, стал тревожным симптомом того, что ленты, тяготеющие к международным стандартам аудиовизуальной продукции, уже не вписываются в контекст «Киношока». И хотя жюри, возглавляемое З.Соткилавой, присудив главный приз фестиваля фильму «Тихие омуты» Э.Рязанова, подтвердило верность ностальгическим настроениям, было ясно, что уже на будущий год многое придется менять и в технологии кинопоказа, и в условиях проведения, и в общей концепции фестиваля.

В подборке рецензий на фильмы «Киношока» помимо «Тихих омутов» Э.Рязанова мы рассматриваем картину В.Мельникова «Луной был полон сад» (призы Н.Волкову и З.Шарко за лучшую мужскую и женскую роль, Ю.Дамскер — за лучший сценарий), а также показанную вне конкурса, на видео, ленту «Бо Ба Бу» узбекского режиссера Али Хамраева. Этот фильм, официально заявленный в конкурс в позапрошлом году, был снят из-за конфликта узбекской стороны с итальянским продюсером. Конфликт до сих пор не разрешен, судьба картины неясна, но мы решили отрецензировать ее, поскольку эта яркая лента лежит в русле актуальной тенденции, связанной с попытками среднеазиатских кинематографистов войти в контекст европейского и общемирового кино.

Н.ХАРИТОНОВИЧ

Мелодраматический патруль

В качестве интродукции к рецензии на новый фильм Эльдара Рязанова «Тихие омуты» хочу предложить список категорий, необходимых авторам, желающим сочинять фильмы, песни, романы и проч. в стиле «это про нас».

Философские категории: 1) народ, 2) реальность, 3) свобода, 4) любовь.

Действующие лица: 1) врач (он же совесть нации), 2) журналист, 3) злая жена, 4) Макаревич.

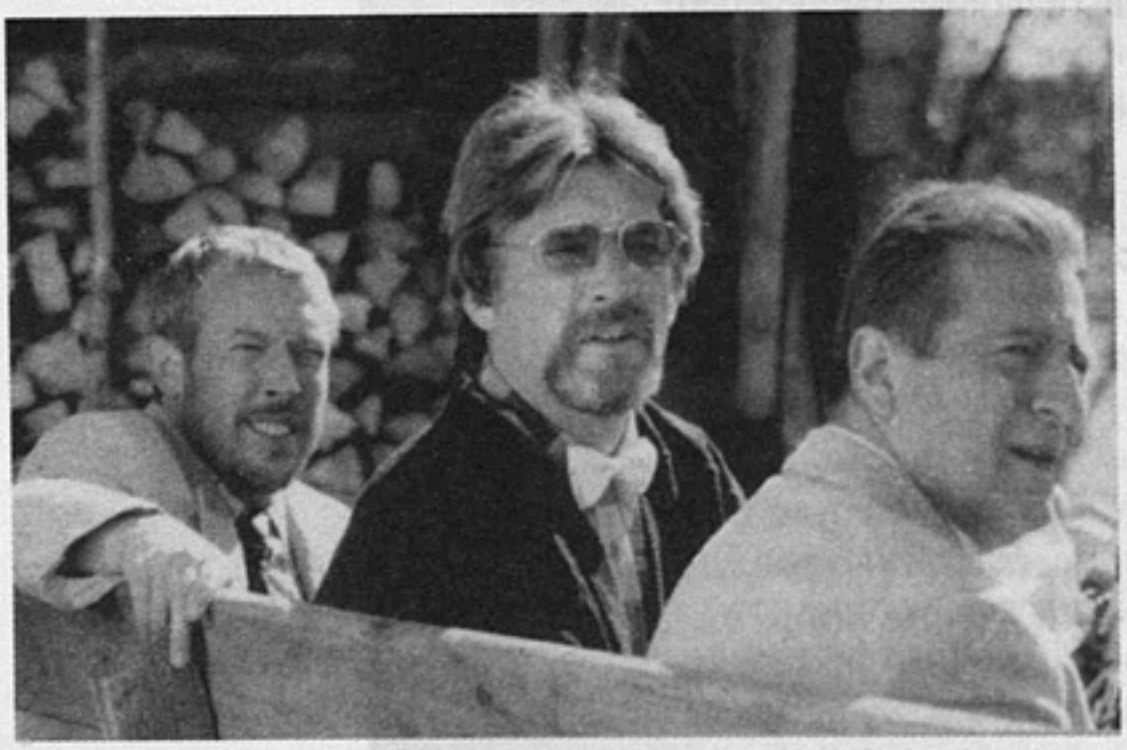
Русский орнамент: 1) Волга, 2) водка (также относится к философским категориям).

Новый русский орнамент: 1) безусловно новый и безусловно русский со всей его новороссийской атрибутикой.

Постмодернистские игры (только для продвинутых интеллигентов): 1) Антон Павлович Чехов.

Для придания художественному произведению элемента всеохватности рекомендуется изображать героев и их отношения в максимально разнообразных погодных условиях.

Когда-то Москва не принимала MTV, количество московских радиостанций не превышало и полудюжины, а каждый свободный сантиметр пространства не воспринимался как потенциальное место для рекламы. Ныне бесконечный поток информации захлестнул улицы и даже дома — от него не укрыться. При таком объеме новых сведений становится все труднее их анализировать и уж тем более составлять о них собственное мнение. Большая часть информационных программ длится не более пяти минут, новости подаются в максимально сжатой форме, как непреложные факты. Для привлечения внимания широкой аудитории сегодня требуются краткость и убедительность. Поэтому в памяти нынешнего москвича, да и не только москвича, остаются фразы-лозунги типа «сказал как отрезал». Цитаты из фильмов, рекламные слоганы, строчки из песен —



«Тихие омуты»
Авторы сценария **Э.Брагинский, Э.Рязанов**
Режиссер **Э.Рязанов**
Операторы **Н.Немоляев, Л.Ахвледиани**
Художники **А.Борисов, С.Портной**
Композитор **М.Таривердиев**
В ролях: **А.Абдулов, Л.Полищук, О.Коростышевская, О.Волкова, Г.Хазанов, А.Макаревич**
Кинокомпания «Гулливер», киностудия «Луч», при участии студии «ТРИТЭ»
Россия
2000

принципиально короткие — стали самостоятельными произведениями искусства, что хорошо понял, но плохо описал В.Пелевин в «Generation П».

Такие ныне правила игры. Искусство без них не искусство, а культура — не культура. Если фильм «крутой» — афоризмы звучат весомо, грубо и зримо («Вот уроды!» или «Вы мне еще за Севастополь ответите!»), если же картина выполнена в нежных пастельных тонах — крылатые фразы в ней ласковые, приторные... Но и в том и в другом случае подаются они как выражение безусловной правды и неизменно выходят на передний план, сценарий как будто только на них и работает. По этой схеме, простой и убогой, делаются картины всевозможных жанров — и «Брат-2», и «ДМБ», и «Тихие омуты»...

Фильм Рязанова, а именно он интересует нас в данном случае, предлагает следующий ассортимент фраз-нарезок: «У нас все воруют, страна большая, хватит надолго», «Я хочу в свой народ», «Если не хочешь жить вот так, в вагоне, ты, доченька, всегда должна быть первой», «Любите землю, на которой живете» и.т.д.

Высказывания нацелены на наше сочувственное узнавание: «Это правда, это про нас». В доказательство всамделишности фильм изобилует знаками времени, призванными чуть ли не документализировать экранное действие. Делается это на совершенно разных уровнях. С одной стороны, настоящий Парфенов в телестудии, с другой — документальная бабка на вокзале. Зрителя постоянно убеждают, что все происходит очень близко, где-то совсем рядом, создавая впечатление непросеянной реальности. Так, например, крик вокзальной бабки: «Милок, дай копеечку» — намеренно перекрывает диалог героев, чтобы мы обратили на этот горестный возглас внимание и в нашей охладевшей душе (ее-то и пытается врачевать Рязанов) родился плач по России. Как будто по Москве и ее российским окрестностям катается некий «Мелодраматический патруль», выискивая горячий материал для телепрограммы.

Вообще-то, Парфенов, бабка или суперзвезда Клаудия Шиффер (ошибиться невозможно) — это лишь фактология, никаким образом не влияющая на развитие фильма. Мелодраматический сюжет и ситуации нашего времени лежат в совершенно разных плоскостях. Но протягивается между ними связующая нить: и бабка-попрошайка, и Макаревич, и трава-мурава настойчиво убеждают зрителя — чувствительные люди стоят выше повседневной суеты. Смущает лишь некоторый идеологический нажим: почему бабкин возглас звучит *поверх* диалога, а не диалог *на фоне* бабушкиного возгласа?

Зачем я взял в фокус злосчастную бабку, кратчайший момент фильма? Затем, что бабка — один из множества безотказных приемов выманивания эмоций у зрителя. На секунду зритель вспомнит такую же и примерно там же виденную им нищенку и уверится в жизненности происходящего на экране. А в такой невыдуманной обстановке, быть может, и герои покажутся невыдуманными. Что ж, плоха та мелодрама, которая не заставляет поверить в возможность сказки.

То бабка, то Клавка, то пространство захолустного городка, то Парфенов — создается впечатление, будто режиссер «понял и объял» всю Россию. Чего стоят самые первые кадры — панорама Кремля! С Кремлем в фильме ничего не связано. Зато благодаря исключительно поверхностному и многократно растиражированному приему — съемки Кремля с птичьего полета — в голове складывается задушевная и исторически-патриархальная ассоциативная связь «Кремль — Москва». Такая же прямолинейная, как «Россия — матрешка». Что же касается общих планов, съемок с высоты — они не оставят нас буквально до самого конца фильма. Рязанов — режиссер с амбициями, его фильмы по статусу должны претендовать на всеохватность, стать сагами о нашей «маленькой» жизни. Значит, должен быть объективный взгляд сверху в буквальном смысле слова. Добро пожаловать в демиурги.

Знакомьтесь, это Кремль — сердце нашей Родины, а это Каштанов Антон Михайлович (А.Абдулов) — совесть нашей нации. Он из категории людей «вы его по телевизору видели». Велик, но прост и человечен, то есть он такой, как все. Запросто может выпить с рядовым милиционером. На ногах не стоит, но катается в «скорой помощи» на огромной скорости. Да... Но какой же русский не любит быстрой езды?

У Каштанова есть жена, которую он очень любит, а она — вредина. Симпатии зрителей никогда не будут на ее стороне (и Любовь Полищук сделает для этого все возможное), потому что она уж точно «не такая, как все». Она преус-

певающая бизнесвумен. Подобные леди всегда были далеки от народа... Попыток разобраться в ее характере Рязанов не предпринимает. Здесь все по-лубочному просто: Полищук обзывает мужа — Абдулова гадкими словами и бесконечно твердит: «Я лучше знаю, что ты хочешь». Один раз произнесенная реплика должна повториться в фильме много раз со всевозможными интонациями.

Итак, на одном фланге вредная жена, от которой Каштанов сбегает, на другом — еще более вредная на первый взгляд журналистка Жека, которая его преследует. Между прочим, счеты с журналистами сводятся в фильме достаточно жестко. Суровый приговор им выносит не кто-нибудь, а сам Парфенов, авторитет в данном вопросе. «Это не сенсация, это дешевка», — говорит он о работе своей коллеги, а заодно и главной героини фильма. Рязановская позиция предельно ясна — нечего преследовать знаменитостей по пожарным лестницам. Отсюда следует обязательное — «журналистов никто не любит». Подобный текст можно прочитать в интервью каждой второй знаменитости, если ее вдруг спросят о прессе: «Журналистика, в сущности, хорошая вещь, только журналисты все до одного — люди непрофессиональные, вечно не о том пишут и глупые вопросы задают». Рязанов тоже недолюбливает прессу, он прекрасно знает все ее сомнительные качества, вплоть до количества выпиваемой водки. Но делает в конечном счете удивительный вывод: журналисты-то, оказывается, *тоже* люди! И не надо кидать в них грязь, потому что у них тоже бывают дети. Да и вообще они не виноваты в том, что они такие злые — у них было трудное детство. В споре «Рязанов — журналисты» за режиссером остается полная победа. Никакая ругань не задевает так, как снисходительная похвала и сочувственное оправдание, тем более в таком фильме.

Что касается главной героини — Жени (О.Коростышевская), то к ней относятся все сделанные Рязановым открытия о представителях прессы. Сидишь и умиляешься, наблюдая, как в бойкой и хамоватой папарацци вдруг немедленно просыпаются лучшие чувства и качества, стоило лишь Каштанову невзначай назвать ее *доброй*. Наверное, злые люди за всю жизнь не сказали бедной журналистке ни единого доброго слова.

А Каштанов, он такой хитрый, уверяет, что видит во всех только пациентов, а на самом деле видит в них *хороших людей*. Потому и тянется к змеюке-жене и сыну-нахалу. Потому же в его фонд тянутся ворюги, которые куда хуже Жеки, на них никак не действует лубочная доброта великого доктора, и они обворовывают его фонд на целых два миллиона! Однако что интересно: ситуация с краденными миллионами так и не разрешается. Виновные не найдены. Даже подумать не на кого. Единственное лицо из фонда, появившееся за весь фильм в кадре (помимо самого Каштанова), — верный соратник гения хирурга Иван, который и окрестил шефа «совестью нации»...

В принципе, все герои фильма оказываются не такими уж плохими: Полина в отсутствие мужа не бегает по любовникам, а устраивает евроремонт в квартире; сын очень любит свою покойную маму, первую жену Каштанова; даже провинциальный «новый русский» щедр и честно признает свой проигрыш на бильярде... Появление злодея разрушило бы эту идиллию. Зачем искать вора? Раз задались целью сделать доброе кино, значит, надо исключить из него всех негодяев.

Ведь что такое рязановский фильм? Сказка, русская и народная, для взрослых. Иначе говоря, сказка про русский народ. Каштанов так и говорит: «Хочу в свой народ». Беда только, что в конечном пункте его бегства — городе Крушино — русским народом и не пахнет. Это Крушино больше всего напоминает подмосковное Крекшино — респектабельный дачный поселок. Хождение Каштанова в народ включает в себя встречи с уже знакомыми ему журналистами — Женей и ее оператором Вадимом, «новыми русскими» и окружающей их свитой, Эльдаром Александровичем Рязановым в образе врача, дамой из милиции, ведущей дело об исчезновении знаменитого хирурга, школьными друзьями, которых играют А.Макаревич и Г.Хазанов, наконец, с собственными женой и сыном, разыскавшими его в этой провинциальной глуши. Кто же здесь народ? Народ притаился и безмолвствует.

Не найдя ни одного представителя народа, Каштанов решает стать народом сам. Для этого одевается в самую затрапезную телогрейку и превращается в лодочника. Вот она — свобода. Хорошо в деревне летом! Хирург ложится на траву,

созерцает: грибочек, кузнечик, лягушечка... И в изнеможении от увиденной природной красоты засыпает, блаженно улыбаясь. Но, как ни крути, Каштанов — человек городской. Значит, ему нельзя доверять глаголить народную мудрость. Она (то есть мудрость) вкладывается в уста его друга и однокашника, руководящего крушинским заповедником.

А.Макаревич, прикрываясь отработанной до мелочей доброй и чуть грустной (опыт!) улыбкой, самодовольно сеет разумное, доброе, вечное: читайте Ахматову, любите природу; солнце, воздух и вода укрепляют организм. Чтобы никто не забыл — Андрей Вадимович Макаревич не только киноактер, но еще музыкант и кулинар, поэтому в сцене, когда у него берут интервью, Рязанов символически сажает его сначала за барабанную установку, затем за самовар. Своих друзей персонаж Макаревича уговаривает пить колодезную воду вместо роскошных алкогольных напитков. Такой вот кристальный, «родниковый» патриотизм.

Другой приятель героя — этакий добрый «новый русский» в изображении Г.Хазанова. Приглашение знаменитого эстрадного комика на эту роль остается не совсем понятным. Есть, конечно, моменты, когда он поводит бровью так, как не может никто другой, улыбается так, как никто другой, но в целом его персонаж на редкость невыразителен. Видимо, личность Хазанова потребовалась режиссеру для того, чтобы показать: «новые русские», как и журналисты, тоже люди. То есть такие же симпатяги, как сам Г.Хазанов.

Наибольший актерский успех у Ольги Волковой. Эпизоды с ее участием самые выигрышные. Милицейская дама в возрасте, низенькая полноватая оперуполномоченная, мало того что появляется в розовом платье и шляпке с вуалеткой, еще и кокетничает напропалую, и при каждом ее появлении за кадром неизменно звучит псевдотомное танго...

Все эти милые персонажи хороводом крутятся вокруг Каштанова и Жени, у которых между тем завязывается бурный роман. То Каштанов должен ее лечить, потому что ей корова на ногу наступила, то жалеть — у нее работа собачья, машина разбита и ребенок растет без отца. Череду разнообразных лирико-комических перипетий венчает целомудренно снятая любовная сцена в деревенской рубленой баньке, а потом наступает кульминация — эпизод бурного выяснения отношений между всеми основными героями фильма. Столкновение происходит на праздновании пятисотлетия города Крушино. Воздушные шарики, карусели, песни, толпа народа, и посреди бурного веселья жена, сын, оператор Вадим и дама из милиции кричат на Каштанова и Женю, чего-то требуют от них, а бедные влюбленные не знают куда им деваться.

Что делать обруганной, изгнанной из общества паре? Понятно, расправить крылья и лететь. Они и пускаются в полет над Волгой на парашюте, прицепленном к катеру. Летят, летят на фоне вечереющего распахнутого пейзажа (здесь в едином кадре охвачены все природные стихии — земля, вода, воздух)... Но едва Каштанов воспарил, в нем тут же проснулся страх высоты, и пришлось ему вернуться на грешную землю. А заодно и в семью, к жене. «Она без меня не сможет», — говорит он безутешной возлюбленной.

Женя, понятное дело, отвергает нескромное предложение «встречаться по средам и пятницам» и остается в гордом одиночестве. В эпилоге она катит в своем разбитом «жигуле» по заснеженной Москве и на перекрестке встречает Каштанова, едущего на иномарке в противоположном направлении. Несколько секунд влюбленные смотрят друг другу в глаза, а потом разъезжаются каждый в свою сторону. Такой вот грустный, городской, зимний конец у этой сказки о летнем хождении в народ великого хирурга и «совести нации».

И в заключение несколько слов о постмодернистских играх с А.П.Чеховым, без которых сегодня не обходится ни один уважающий себя режиссер (от Пичула и Зельдовича до Рязанова). Каштанов — доктор, к тому же он носит бороду, чтобы быть похожим на Чехова. Однако разглядеть собирательный образ чеховского врача в этом герое достаточно сложно, тонкие ассоциации (пьяный Астров — пьяный Каштанов) доступны не всем. И Рязанов пошел более простым путем, взяв в качестве прототипа для своего героя другой персонаж — отчаявшуюся чеховскую Каштанку. Бедный врач убегает от одной женщины к другой, чтобы потом вернуться. Помнится, Каштанка так же бегала от столяра к цирковому фокуснику и обратно.

Н.СИРИВЛЯ

Формула достойно прожитой жизни

Есть фильмы, в которых соотношение банального и неожиданного сильно отличается от привычных схем. «Луной был полон сад» В.Мельникова, казалось бы, традиционная мелодрама для пожилых. Он и она любили друг друга в детстве и вновь встретились на склоне дней после долгой разлуки. Она замужем, он алкоголик, полубомж, живет при цирке, где чистит конюшни... Она приметила его на грязном блошином рынке, узнала, отмыла, обогрела, вернула к жизни... Потом были трогательные, смущенные свидания стариков на заснеженных углах негостеприимного Питера, встречи в цирковой клетушке, заставленной реквизитом, где они пили чай с баранками и она пришивала пуговицы к его старой, залатанной кофте, были отчаянные истерики мужа с выбеганием без шапки на мороз, и неисполнимые обещания, и беспомощная ложь, были вальс на пустой арене в свете цирковых софитов, и романтическая поездка в Москву, и скромный букетик цветов, смущенно сунутый им в руку любимой на Гоголевском бульваре...

«Луной был полон сад»
Сценарий **Ю.Дамскер**
Режиссер **В.Мельников**
Оператор **И.Багаев**
Художник **В.Светозаров**
Композитор **А.Петров**
В ролях: **З.Шарко, Н.Волков, Л.Дуров**
Кинокомпания «Шанс»
Россия
2000

Снято все это в эстетике среднестатистического реализма. На экране — современный быт, воссозданный в масштабе один к одному, с вечным холодом в квартире, с допотопным телефоном, со стариковской привычкой перебирать гречку, с ужасающей грязью рынков, набитыми троллейбусами и петербургскими дворами, утопающими в неубранных сугробах... Быт узнаваемый, но так и не обретающий у режиссера Мельникова ни малейшего привкуса поэзии.

Конечно, в фильме привлекает игра трех незаурядных, может быть, великих актеров: З.Шарко, Н.Волкова и Л.Дурова. Каждый из них ведет свою партию замечательно. Но на Волкова и Шарко порознь смотреть интереснее, в любовных сценах, по-

строенных как набор лирических штампов, им неуютно и тесновато. Кажется, что любовная история для них — некоторая условность, формальный повод поведать с экрана не столько о «свойствах страсти», сколько о чем-то совершенно ином.

И лишь пронзительный, горький финал окончательно выводит эту историю из разряда нынешних мармеладных сказок про то, как «любовь нечаянно нагрянет, когда ее совсем не ждешь, и каждый вечер сразу станет так удивительно хорош». После всех свиданий, когда становится ясно — им друг без друга нельзя и настает момент выбора между всем тем, что составляет ее семейный мир, и запоздало нагрянувшей, безысходной любовью, героиня говорит возлюбленному, что им не стоит больше встречаться. Потом она идет через заснеженный двор к своему подъезду, садится на детские качели и... умирает. Собственно, все кончилось, как и должно было кончиться, — отказ от любви равносилен отказу от жизни.

В итоге банальный мелодраматический пафос — и старички, мол, любить умеют — полностью улетучивается и история обретает совершенно неожиданный, не побоюсь этого слова, экзистенциальный смысл.

Особенность сценария, написанного Ю.Дамскер, в том, что в нем начисто отсутствует какой-либо сентиментальный конфликт поколений. Сын, живущий в Америке, бывшая ученица Настя, всегда готовая помочь по хозяйству, вежливый мальчик из богатого дома, которому героиня Шарко дает уроки русского и литературы, — абсолютно на периферии сюжета. В центре — классический треугольник: муж — жена — возлюбленный. Муж (Л.Дуров) — старое, капризное дитя, бывший сиделец, годами не выходящий из дома и все пишущий свои лагерные мемуары. Она — пожилая интеллигентная учительница, героически путешествующая по обледенелым питерским тротуарам с одной работы на другую, наверное, не только ради денег (сколько им, двум старикам, надо?), но ради того, чтобы по-прежнему «быть полезной и нужной людям». Третий (Н.Волков) — хороший человек, потерпевший жизненное крушение, потому, наверное, что рядом не было той, кто могла бы стать ему опорой. Любовная коллизия, в которую вовлечены герои, делает каждого полноправным и полноценным субъектом действия, личностью, а не беспомощным клиентом собеса. Любовь тут не трагикомическое наваждение и не спасение от одиночества, но испытание на излом всей прожитой жизни. И как бы ни затягивала рутина старения, увядания, умирания, жизнь вспыхивает напоследок, обнаруживая главное в человеческой душе.

Это главное — способность строить, творить вокруг себя мир человеческих связей, устойчивый к подземным толчкам истории, сберегающий близких от холода и распада. Это умение, которое героиня Шарко проносит через всю жизнь — от детства с самоотверженными заботами о дистрофичной корове Зорьке до старости, когда ее хватает на то, чтобы учить богатых мальчиков правильно говорить, чтобы помогать бедным поэтам умирать без тоски и мучений и терпеливо нянчить мужа-писателя, — бесценный жизненный опыт, передаваемый только и исключительно из рук в руки. Его можно получить лишь от тех, кто жил перед нами, совершенно не важно — в советские или несоветские времена. Человеческая, культурная, духовная преемственность важнее идеологических и социальных разрывов.

Увы, мы привыкли воспринимать частную человеческую судьбу в координатах исторического процесса. С каждым коренным переломом истории жизнь у нас начинается словно заново; на авансцену выходит новое поколение, а герои прежней эпохи остаются тихо и бессловесно дотлевать где-то в кулисах. Сегодня, когда реальность поменялась совсем уж радикально, старики превратились в совершеннейший мусор истории. В лучшем случае, они объект соцобеспечения. В худшем — раздражающие, упрямые, упертые и почти уже бессильные враги всего того, что составляет ценность и пафос нынешнего нашего бытия. Но мы не замечаем, что, отвергнув прожитую ими жизнь, утрачиваем вместе с тем и представление о человеческой жизни вообще. О жизни, где есть начало, середина и конец, где все взаимосвязано, где травмы и события детства откликаются и в глубокой старости, а сбереженная смолоду честь позволяет выстоять в любых испытаниях. Наше нынешнее сознание лишено возрастной

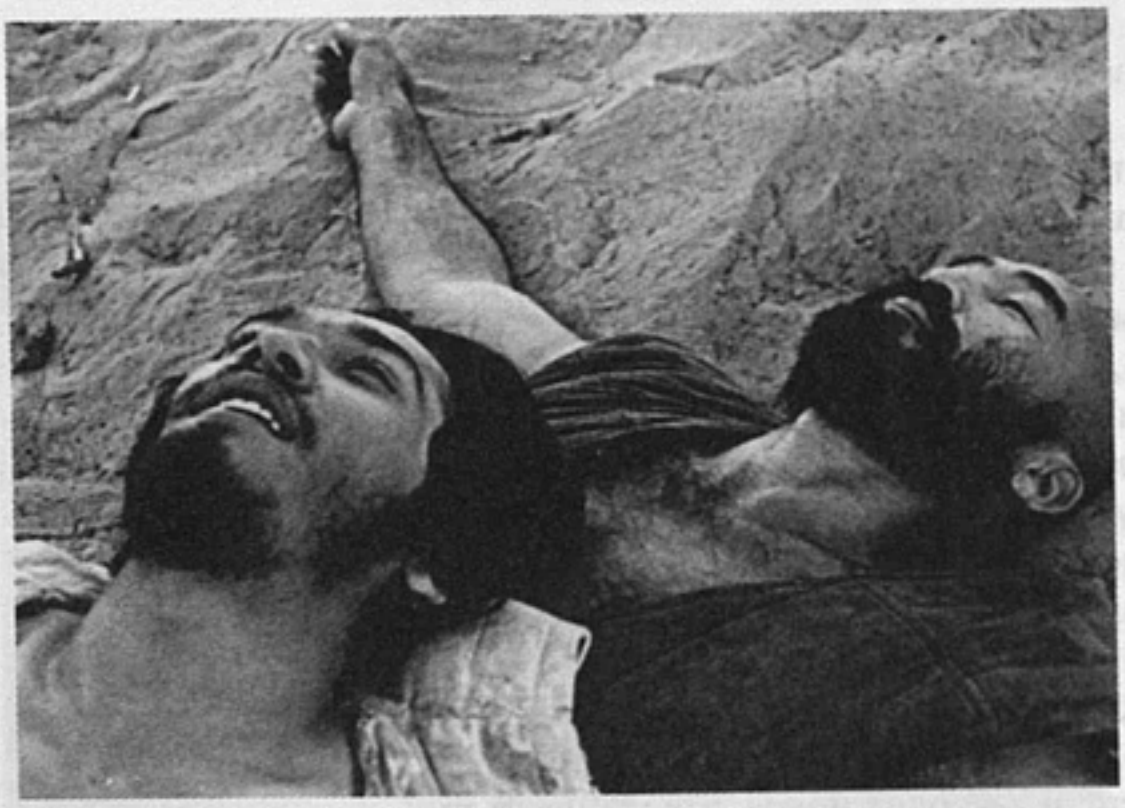
перспективы, наша эпоха понятия не имеет, что такое формула достойно прожитой жизни.

Когда-то петербургские старушки с прямыми спинами и старорежимным выговором выпестовали поколение шестидесятников, передав им опыт дореволюционой культуры, не книжный, а растворенный в мелочах и оттенках повседневного существования. Чему и от кого могут научиться сегодняшние молодые? Кто передаст им искусство жить достойно?

Юлия Дамскер — автор из поколения, переживающего кризис среднего возраста, когда вторая половина жизни уже лежит перед глазами, — сочинила эту романтическую историю о старых людях с типично советскими биографиями, пытаясь разглядеть в них и унаследовать то, что можно взять с собой, — культуру. Культура ведь это не слова, книги, знаки, культура — это способ существования, структура поведения, особое устройство человеческого «я». Отсутствие ее сегодня ощущается очень остро, и бесхитростный, во многом банальный «возрастной» фильм Мельникова цепляет как внезапное напоминание о душе в пространстве, где умение жить сводится к навыкам потребления товаров и услуг.

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Версия



«Бо Ба Бу»
Автор сценария и режиссер **Али Хамраев**
Оператор **Роберто Медди**
Художник **Марио Маброзио**
Композитор **Клод Самад**
В ролях: **Ариель Домбасль, Джавахир Захиров, Абдурашид Абдурахманов и другие**
RAI Cinéma Fiction, Antea, Instituto Luce, Horus & Basted Production, «Хайтек»
Италия — Франция — Узбекистан
1998

Вечная история, называется «Бо Ба Бу». Как кажется, идея ее содержится в старом анекдоте про то, как люди учились говорить. Сначала у них получалось только бо-бо-бо, бу-бу-бу и ба-ба-ба, и только потом сложилась первая осмысленная фраза. Произошло это, когда неведомый гений додумался соединить по одному слогу из каждого сочетания. Немудреная вербальная конструкция оказалась недостающим звеном между бессознательным импульсом и вытекающим из него действием. В результате между полами сложились тесные отношения. Культуролог не упустил бы случая здесь заметить, что язык предшествует телесной коммуникации. А поклонник Тимоти Лири добавил бы суждение о последовательном включении третьего и четвертого контуров мозга. Так или иначе, но история, рассказанная режиссером Али Хамраевым, происходит от очень древней формы. Она повествует о том, как неудачно складывались интерсексуальные отношения в челове-

ческом обществе до момента достижения в нем лингвистической упорядоченности. Когда существовали лишь два слога — бо и бу и только-только был открыт третий — ба. В переложении для российского зрителя фабулу фильма можно было бы изложить, например, так.

Ехал мужик по пустыне и не заметил, как задремал. Вдруг осел остановился, и мужик проснулся. Видит: некто, пошатываясь, прочь идет. То ли демон, то ли баба. Прикрикнул на неведомое существо, оно и замерло. Поднял его мужик, бросил на арбу. Смотрит: вроде как баба-молодуха. Думает, может, на что и сгодится. Въехал во двор, отнес существо туда, где скотина пьет, воду пустил, сам спать пошел. А жил тот мужик вместе с другим, что помоложе, работником-помощником. Себя звал Бо, а напарника своего Бу.

Проснулся Бо на другое утро. Глядь, что-то грязное-прегрязное у корыта ворочается. Вспомнил Бо про давешнее, стал существо отмывать. Вгляделся еще раз, и впрямь баба — груди, ноги, глаза и прочее все положенное на месте. Только больно узкая да белая, не как окрестный люд. В дом отнес, на груду тряпья в углу положил и опять оставил — по делам пошел. Бу же за всем наблюдал, но не вмешивался. Прошло время, и Бо бабу ту из ложки кормить-поить стал. Начала та в себя приходить, на ноги подниматься. Бо ей хозяйство показал, сам назвался, с Бу познакомил. Подумал, какое бабе прозванье дать, и решил: пусть Ба называется.

Однажды ночью овладела Бо похоть. Полез он к Ба под цветной полог да и совокупился с ней. Ба сперва билась, потом утихла, смирилась. А Бо во вкус вошел и однажды даже колени до костей разодрал, с Ба забавляясь. Вышел на двор охладиться, мимо Бу идет. Посмотрел на колени Бо недобрым взглядом, в дом прошел, Ба бездыханную поднял, к корыту для скота отнес, воду ей налил — чтоб ожила... Так и жили они втроем — Бо, Ба и Бу.

Много ли времени прошло, мало ли, но стали Ба и Бу друг на друга поглядывать. Как-то раз Бо из города вдребодан пьяный вернулся, стал к Ба приставать, но, не дойдя до главного, свалился и захрапел. А Ба с Бу взяли да и убежали. Проснулся Бо поутру — нет никого. Саблю схватил и в погоню бросился. Настиг беглецов, Ба у Бу отнял, отвез ее подальше в пустыню да там и бросил. Мол, откуда пришла, туда и возвращайся. Домой воротился, Бу ему в ноги кинулся. Простил его Бо, и стали они пить, курить да радоваться, как от напасти избавились. Но не тут-то было, как-то вечером Ба в дом вернулась и меж друзьями опять раздор внесла. Тогда Бо снова скрутил ее и в большой город отвез. В бордель продал, а деньги, что за нее дали, тут же выбросил — чтоб и памяти о том не осталось.

Но снова все не так, как думал он, вышло. Вскорости привезли Ба из борделя с руганью за ее строптивость да никчемность. Бо как это увидел, подхватил Ба, в хлев унес и там запер. Только ночью опять овладела им похоть, и стал он к ней подбираться. А Бу, не будь дурак, не пускает его. Сам как-то ночью в хлев пробрался и с Ба совокупился в великой радости. Когда же Бо сызнова решил к Ба подкатиться, завязалась у них с Бу жестокая драка. И Бо Бу чуть не уходил. Затем Бо Ба приковал от греха, а Бу стал выхаживать. Плакал над ним, горевал да слезами и заботой и выходил. А как выходил, взяли оба они ту Ба злополучную, связали, бросили на арбу и повезли с горькими воплями прочь со двора. Чтобы снова в пустыне бросить. И так далее...

Китаец мог бы прокомментировать сюжет фильма по-своему. Удивительное возникновение стильной блондинки посреди пустой земли понял бы как явление существа из загробного мира. Белый цвет символизирует смерть и соотносится с западом (девушка явно западного происхождения и, словно в подтверждение тому, даже осеняет себя однажды крестом). К тому же царствует в китайском загробном мире женщина — Сиванму, одновременно являющаяся богиней бессмертия, то есть благой сущностью. Белая женщина попадает в земной мир (черных) мужчин, которые по своей глупости упускают драгоценный шанс обрести вечную жизнь. Или пока упускают, если предположить, что история будет вечно повторяться.

Сторонница гендерной критики увидела бы в картине базовый конфликт полов, характерный для патриархального общества, и фигуру эксплуатации культурных меньшинств авторитарным маскулинным большинством. Тоже

вполне справедливо. Кинематографический продукт, созданный узбекским режиссером в содружестве с французскими и итальянскими коллегами, способен спровоцировать самые разные транскультурные интерпретации. Кажется, на то он и сделан. И в этом смысле представляется перспективным для западной сцены национальным проектом. В русле нынешней конъюнктуры этнографически маркированное произведение хорошего качества имеет шанс быть востребованным. После открытия гонконгского, южнокорейского, китайского, новояпонского, иранского и балканского кинотворчества узбекская картина выглядит как еще одно предложение в актуальном потребительском пакете. С одной стороны, в ней есть региональная специфика, аутентичная интонация, с другой — все это грамотно адаптировано для европейской аудитории. Эстетское изображение, экспрессивно-лаконичная актерская игра, ироническая интонация повествования и никаких тебе культурных или языковых непонятностей. Титры фактически не требуются, поскольку герои почти не говорят, лишь время от времени издают выразительные звуки. Эти звуки, засэмплированные с всплесками горлового пения, обрывками радиомузыки да шумом пустынного ветра, создают необъятное пространство, в котором человеческая история то ли не начиналась, то ли уже пришла к концу. Мир выглядит чистой страницей, на которой может быть написана любая история. И та, что рассказывается в фильме, происходит где-то за горизонтом каждодневного сегодня, откуда на происходящее смотрит глаз кинокамеры. Откуда появилась в пустом вечном мире Белая Женщина.

История о Бо, Ба и Бу меланхолична, как любая вестернизированная ориенталистика, самые яркие образцы которой являют нам режиссеры с почему-то непременно итальянскими фамилиями (Скорсезе, Пазолини или Бертолуччи). Минималистично медитативна, как... например, образцы иранского кино. Ну и, конечно же, малобюджетна. Стилистика low-budget не только экономически рентабельна, но и вообще является ныне хорошим тоном. Она признак продвинутой художественности, непременный атрибут арт-хауса. Существенная кинотенденция сегодня, возможно, как раз и состоит в обратном засасывании арт-хауса в мейнстрим и, если взять шире, в любую аудиовизуальную попсу. В отличие от того, что происходило некоторое время назад, когда поп-мотивы стали материалом независимого кино. Но хулиган Тарантино соблазнил неформалов всемирным успехом, и потом уже европейски образованный фон Триер стал цинично вышибать слезы из наивных зрительских масс неведомыми им контркультурными приемчиками.

Однако подсыпать ЛСД в чай «Липтон» разрешено далеко не каждому. Гораздо разумнее просто сделать разные национальные версии древнего напитка, расфасовать их под западным лейблом и предположить, что такая акция смещает зрительское сознание безопасным для него образом. Действительно, всяко лучше слушать Deep Forest и смотреть кино вроде «Бо Ба Бу», чем торчать от пения Мэрилина Мэнсона или фильмов с Брюсом Уиллисом. Позитивно и кругозор расширяет.

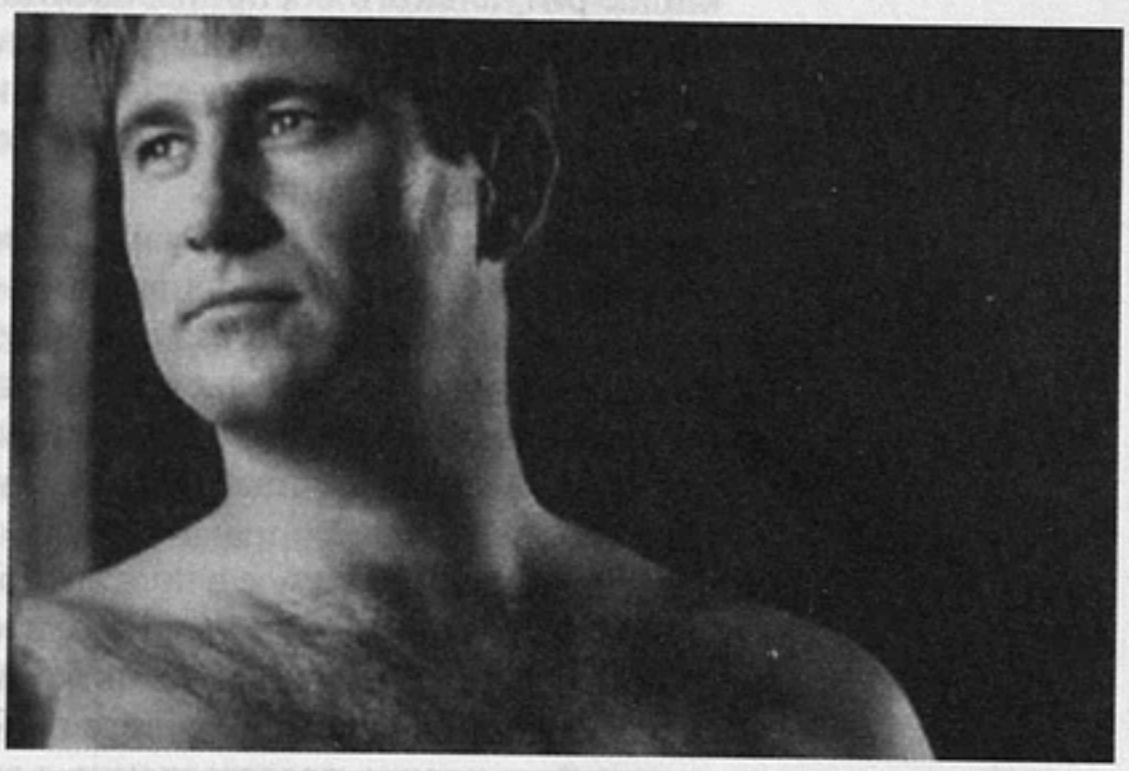
МАРИНА ДРОЗДОВА

Демиург: немодно

Повествование картины «Гарри, друг, который желает вам добра» начинается в манере, к которой хорошо подходит формулировка «неспешные тропизмы» (имеются в виду тропизмы из атрибутики французского «нового романа» 50-х, то есть малые повороты души и тела, которые обусловлены скорее внешними раздражителями, нежели внутренними посылами). Мелкие и мелочные реакции достигают макроразмеров в тот момент, когда кинокамера обретает функцию микроскопа, под окулярами которого открываются молекулярные тайны бытия. Частные детали быта дают не столько полноценный образ события или характера, сколько его обытовленный символ, некоторая примитивность которого искупается налетом псевдодокументальности и/или искреннего исследовательского интереса (взамен агрессии «художественности»[1]).

Из пространства, населенного подобными образами, режиссер Доминик Молль с помощью методологии пункции вытягивает драматургию триллера. Интрига создается «сгустками» повседневной жизни, которые, долго ли, коротко ли, отстаиваются в тайниках, так сказать, душ и сердец, а с течением времени конденсируются, складываясь в зримые драматургические векторы. Так, мелкие мании или обиды «сворачиваются» до консистенций наваждений, угроз, насилия.

Сюжет «Гарри» очень удобен структурно — он легко драматизируется в разных тональностях. Молодые родители едут с тремя малолетними дочками на каникулы из Парижа в купленный недавно в провинции дом. В старой машине жарко, дорога измытарила детей, а они, в свою очередь, родителей. Во время



«Гарри, друг, который желает вам добра»
(Harry, un ami qui vous veut du bien)
Авторы сценария **Жиль Маршан, Доминик Молль**
Режиссер **Доминик Молль**
Оператор **Матье Пуаро-Дельпеш**
Композитор **Дэвид Синклер-Уитакер**
В ролях: **Серхи Лопес, Лоран Люка, Матильда Сенье, Лори Камината, Софи Гельемин и другие**
Diaphana Films
Франция
2000

[1] Эта стилевая волна принесла, например, такие фильмы, как «Человечность» Бруно Дюмона или «Порнографическая связь» Фредерика Фонтейна.

краткой остановки отец семейства Мишель (тип преподавателя, лишенного карьерных амбиций) сталкивается со своим однокурсником Гарри, но сперва не узнает его. Зато Гарри очень хорошо помнит Мишеля; возможно, тот даже был кумиром его юности. Гарри, весельчак сибарит, свободный от финансовых проблем, едет показать невесте Швейцарию, но решает на время свернуть с пути и помочь Мишелю в бытовых проблемах, которые его доканали. Под видом помощи Гарри разворачивает двусмысленную войну за захват пространства жизни Мишеля, которое, как видится Гарри, давно сдано без боя варварам в лице жены и детей. Для начала Гарри рассказывает о галантных подвигах сокурсника, декламирует стихи Мишеля, написанные для студенческого журнала, напоминает о повести, фрагменты которой публиковались на тех же журнальных страницах. Жена Мишеля Клер, как, впрочем, и сам Мишель, относится к этим воспоминаниям скептически. Отношения героев с прошлым выводят к теме, которую современные философы культуры формулируют как «принуждение к ликвидности» (к тому, чтобы человек обязательно максимально отработал заложенные в нем возможности, позволив тем самым обществу оценить и употребить его). Для Клер и Мишеля подобное принуждение неприемлемо.

Поняв, что первая атака не возымела успеха, Гарри меняет тактику — он решает убрать «якорь», который не дает Мишелю выйти в большой мир свободы и фантазии. На авансцене сюжета появляются родители как персонификация природной репрессии.

Отец Мишеля — стоматолог. Эпизод, в котором Мишель, на минутку поднявшийся в квартиру к родителям, молниеносно оказывается в зубоврачебном кресле с раскрытым ртом, к которому тут же устремляется неумолимое сверло, приобретает трагикомически фрейдистский подтекст, а сам фильм дрейфует в сторону интеллектуально-психологического детектива. Гарри продолжает настаивать на том, что Мишель обязан состояться как личность (конкретно — как писатель). Тем временем мы начинаем догадываться, что Гарри — психопат, чье беспокойство, связанное с творческим кризисом, превратилось в манию «сотворения личностей». Назовем это «синдромом демиурга-инвалида». Однако это лишь внешняя сторона помешательства Гарри. Глубинная причина психоза заключается в привязанности к идее ритуального воспроизведения жизни вообще как главной социальной традиции. Гарри мимоходом проговаривается насчет мотива своей мании, упоминая привычку после каждого коитуса съедать сырое яйцо, чтобы восстановить энергетические потери. То есть восстановить равновесие жизненных сил, завершить цикл.

Цикличность и есть его мания. Творчество представляется ему органичным способом обеспечения цикличности — творец занимается бесконечным воссозданием реальности, которая повсюду и всеми тратится. Поэтому Мишель, уворачивающийся от писательского труда — одной из самых наглядных форм творчества, — должен быть к нему принужден. Мишель раздражает Гарри, потому что увиливает как от практики демиурга, так и от статуса «ликвидного», правильного человека.

Но самое интересное в противоборстве Гарри (с одной стороны) и Мишеля и Клер (с другой) то, что оно становится противостоянием классической буржуазной модели «ликвидного человека» и новой, постиндустриальной модели «человека для себя», аутиста «нового поколения» — одновременно лояльного и отрицающего всякое представление о значимости социальной иерархии. Диспозиция героев иронична: индифферентный обыватель Мишель являет собой перспективное социальное начало, а радикал Гарри, отстаивающий свободу духа, — ретроспективное[2]. Но за этой иронией скрываются очертания кровавого триллера.

Любопытно, что тайная страсть Гарри к ритуалу воспроизведения жизни

[2] Для ситуаций и характеров персонажей это форма своеобразного философского диалога, предметом которого является известная антиномия: самозакабаление мистифицируется как страсть к свободе, а формальный уход от последней дает возможность чувствовать себя свободным.

явлена в образе его избранницы Прюн. Эта кукольная самка с утячьей грацией — квинтэссенция мопассановского тела-товара, вокруг которого крутился мир викторианского капитализма. Софи Гельемин уже однажды сыграла харизматическое тело, персонифицирующее биологию власти (в «Скуке» Седрика Кана). Оригинальность ее актерской манеры в том, что она демонстрирует независимую от интеллекта или души психику тела. Тела, которое становится синонимом власти. В фильме, где отношения героев построены по принципу перверсии, тело Прюн, казалось бы, целиком принадлежащее ее любовнику, становится символом подчинения «форсайтовской» реальности, где базовой ценностью является обладание (любой фактурой, признаваемой как капитал).

Серхи Лопес, уже получивший за роль Гарри награду Европейской академии киноискусства, демонстрирует еще более уникальную психосоматику, в которой ренессансная вальяжная витальность соединяется с вертлявостью богемного персонажа виртуальной эпохи.

Дуэт Лорана Люка (Мишель) и Матильды Сенье (Клер) не столь энергичен, что, впрочем, естественно, поскольку они представляют прайд спокойных и неторопливых. Сущность характера героини отражается в ее облике: здравомыслие и хороший вкус заключены в античной статуарной фигуре.

Режиссура Доминика Молля представляет собой специфический набор стилей. Влияние школ «старых мастеров» Хичкока и Шаброля считывается в эффектах, создающих образ Гарри, который персонифицирует героическое прошлое (общество, ориентирующееся на героя-победителя или героя-жертву). Здесь возникают векторы мимолетных и, наоборот, структурированных взаимных идентификаций, откуда рождаются эффекты саспенса и угрозы. Для образа Мишеля и внегероического настоящего (или будущего) оказываются кстати галлюцинации в стиле незамысловатого сюрреализма и мягкого поп-арта; фантазмы становятся саркастическим декором к оживлению в Мишеле творческого начала. Но дело не в эпигонстве (молитвы или решения, приобретшие статус классики, используются часто), а в том, как неброско Доминик Молль стилизует пространство именно для того, чтобы подчеркнуть диалог традиций. И показать, каковы ощущения негероев в мире, до отказа насыщенном охотничьими эмоциями. Собственно, «пахучая» (охота пахнет) знаковость Хичкока и Шаброля ему нужны именно для обрисовки характера Гарри. У Хичкока древний ритуал охоты возникает в детективной интриге. У Шаброля — в таинственной интеллектуализации животных инстинктов. А мир, в котором до финального эпизода пребывала семья Мишеля, — это альтернативное пространство, где охотничьи инстинкты атрофировались.

Финал картины тяготеет к «острому» Блие периода «Холодных закусок»: Мишель призван скользнуть в свое другое «я» под воздействием сиюминутных криминальных обстоятельств. Гарри предполагает устроить варфоломеевскую ночь, то есть вырезать детей и жену, мешающих творческому росту несостоявшегося автора. Мишелю ничего не остается, как стать настоящим героем и убить фальшивого героя, маньяка-самозванца[3]. И потом написать роман.

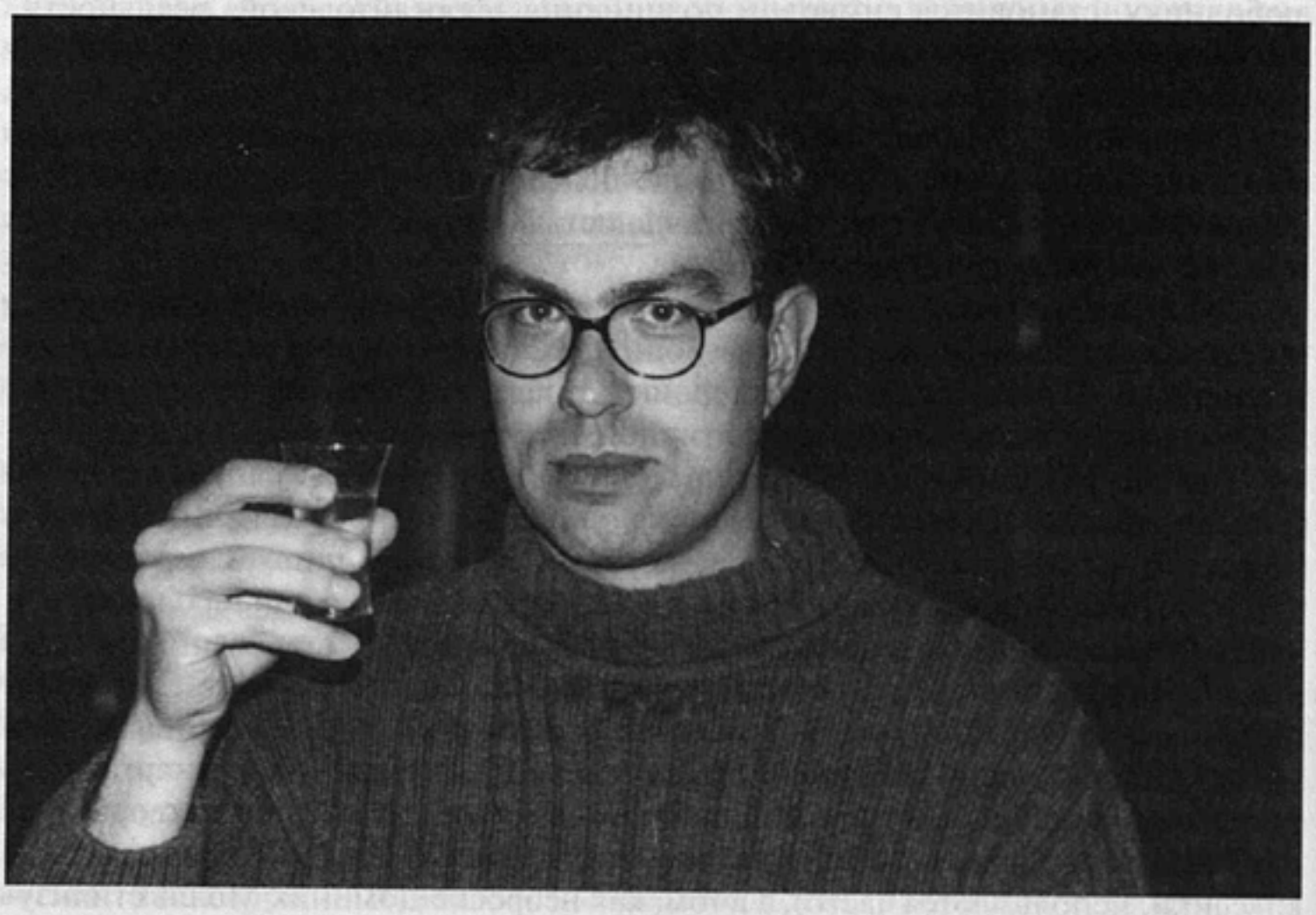
Финал может разочаровать — в том смысле, что одним махом перечеркивает столь изысканно выстроенное в фильме доказательство устарелости и бренности образа героя и мира, существующего для героя и его усилиями. Мишель неожиданно быстро терпит поражение. Сам автор, соответственно, оказывается в сетях жанрового ритуала. В новой машине, подаренной еще в начале фильма маньяком, семья отбывает в столицу с книгой, которая изменит их будущее. Банально. Однако в том, что все приходит к этой банальности, возможно, и заключается логика сюжета — быть демиургом некрасиво, не это поднимает ввысь... И даже уже не модно.

[3] Мы-то понимаем, что все это время потребитель пытался сделать создателя (а не наоборот, как это происходит в классическом мифе), вероятно, ведомый страхом, что скорость увеличения потребительского потенциала опережает креативный.

ДОМИНИК МОЛЛЬ:

«Есть история сама по себе»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АНТОН МАЗУРОВ



Доминик Молль

Антон Мазуров. Доминик, в «Гарри» есть мотив, который можно условно сформулировать так — семья, жена, быт губят художника. Вам тридцать восемь лет — и у вас два фильма. Не мало ли? Не семья ли помешала? Насколько этот момент автобиографичен?

Доминик Молль. Вовсе не автобиографичен. Даже наоборот. Именно то, что у меня была семья, и дало мне идею фильма. В какой-то момент мне показалось, что меня быт затянул и что невозможно успевать... находить время для самого себя.

Антон Мазуров. А чьи дети снимались в фильме?

Доминик Молль. Это местные дети, из той части Франции, где мы снимали. Девушка из нашей группы поехала на натуру и отобрала их.

Антон Мазуров. Фильм пронизан иронией, и ирония эта несомненно черная, поскольку все связано с кровью, со смертью, с убийством. И если вы согласитесь считать свой фильм «черной комедией», возникает вопрос: это всего лишь стилевой прием или черная правда жизни, из которой рождается и «черное» кино?

Доминик Молль. Я не очень согласен с определением «черная комедия». Конечно, в фильме есть много смешного, но на повседневные проблемы лучше смотреть с юмором, иначе они тебя погребут под собой.

Антон Мазуров. Вы учились сначала в Париже, потом в Нью-Йорке. Насколько я понял, так получилось случайно, в результате студенческого взаимообмена университетов. В чем вы видите влияние «американской школы» на вас? В чем оно проявилось, если проявилось вообще?

Доминик Молль. Я поехал в Нью-Йорк, действительно, по студенческому обмену с Нью-Йоркским университетом. Но и в Нью-Йорке, и в Париже обуче-

Разговор с режиссером состоялся 13 октября 2000 года в зале кинотеатра «35 мм» в Москве после премьеры фильма «Гарри, друг, который желает вам добра».

ние было довольно похожим, в основном сводилось к практическим занятиям: мы снимали фильмы и учились в процессе работы над ними, а анализом картин, теорией кино занимались очень мало. Конечно, «Гарри» нельзя соотнести с американской традицией, особенно с мейнстримом. Но есть некоторая близость к другой части американской кинотрадиции, воплощенной, например, в творчестве братьев Коэн.

Антон Мазуров. Ваш фильм я считаю одним из самых неспешных триллеров из тех, что я видел. Это психологический триллер, действие которого развивается очень плавно, как вьется дорога среди леса...

Доминик Молль. Конечно, это не боевик. И я намеренно не торопился. Пружина таких фильмов должна разжиматься постепенно, и зритель понемножку, понемножку должен продвигаться в этой истории.

Антон Мазуров. Незадолго перед «Гарри» в этом же зале показали якобы реставрированный Коэнами фильм «Просто кровь». Посмотрев обе картины, я понимаю, что сходство очевидно. Конечно, триллер Коэнов основан на другой традиции, и все же в первой части их фильма то же, что и у вас, неспешное развитие сюжета. Общая динамика в «Просто крови», условно говоря, сильнее, но вашему «Гарри», который так тихо вползает... как игла в вену, она не нужна. В нем нет мощного эмоционального воздействия. В нем взрыв обычной силы, а не ядерный, как у Коэнов. Это то, что присуще европейскому кино.

На мой взгляд, в ваших фильмах слились две авторские традиции — визуальная традиция Хичкока и психологическая традиция Бертрана Блие.

Доминик Молль. По-моему, это вовсе не очевидно. Я люблю фильмы Блие, но мне кажется, что он слишком увлекается диалогом. Диалоги у него всегда блестящи, но они становятся важнее собственно истории. У Хичкока, наоборот, история важнее. И мне это ближе. Не говоря уж о том, что персонажи у Блие более поверхностны, не так глубоки и не так интересны, как у Хичкока.

Для меня Хичкок не был источником вдохновения. Но журналисты постоянно задают вопросы на эту тему. Конечно, есть режиссеры, которые меня как-то вдохновляют, но я снял свой собственный фильм, я не говорил себе: «Сделаю-ка я фильм, чтобы было, как у Хичкока» или «Чтобы все было, как у братьев Коэн».

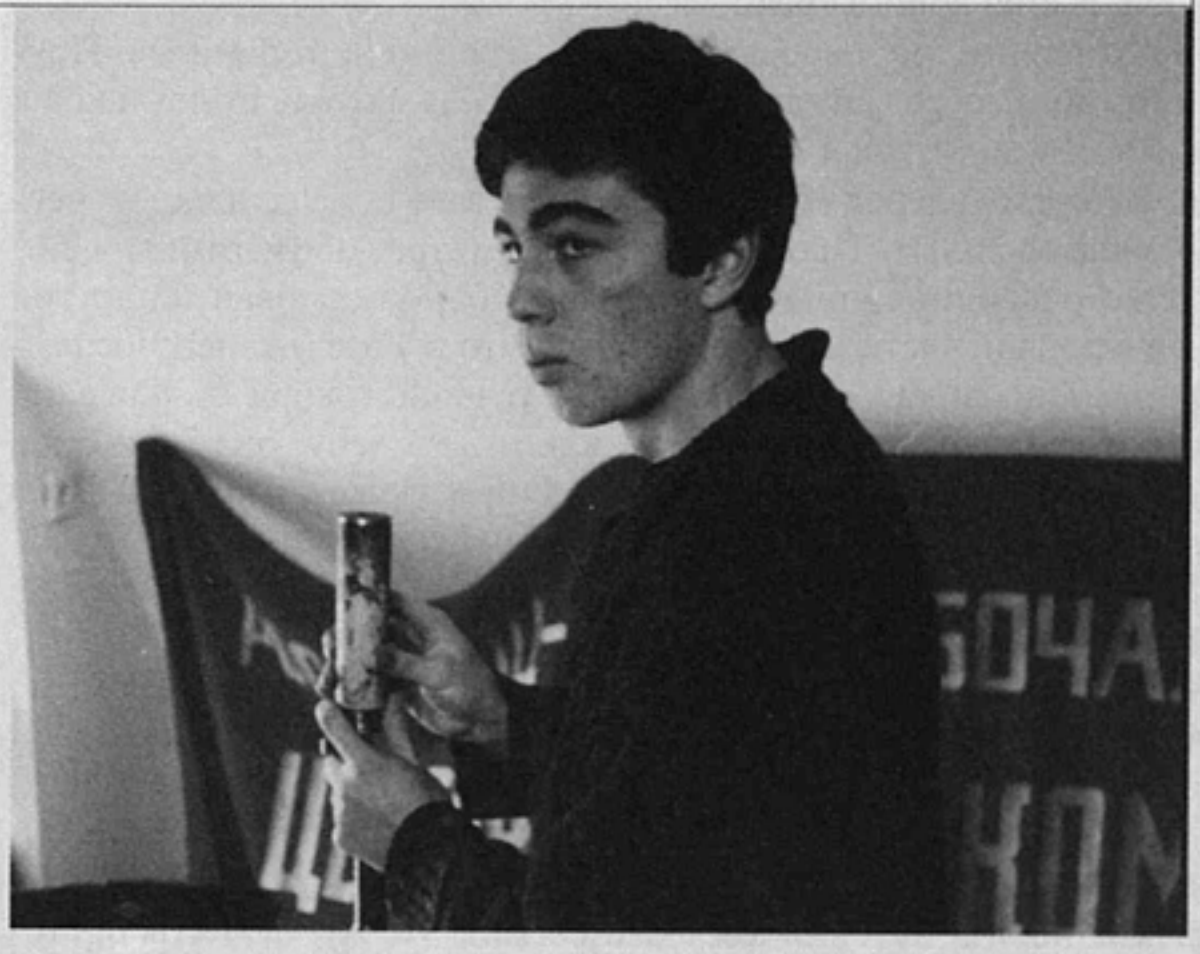
Антон Мазуров. Не кажется ли вам, что «Гарри» — очень атеистический фильм? Крайне атеистический?

Доминик Молль. Да, наверное. Он шокирует отсутствием морали.

Антон Мазуров. Это кино вне морали, как у Тарантино? Или отрицание морали?

Доминик Молль. Скорее, фильм не против морали — он вне морали. Мораль — очень простая вещь. Жизнь гораздо сложнее. Я не думаю, что добро и зло фатально разделены. Чаще они перемешаны, переплетены. Мне хотелось, чтобы история получилась компактной и логичной, но не однослойной. Это не значит, что сюда можно вчитывать самые разные смыслы. Хотя некоторые предположения, высказанные на московской пресс-конференции, не противоречат моей истории. Например, мысль о том, что Гарри и Мишель — две разные стороны одного и того же человека, что Гарри представляет темную сторону Мишеля... Да, возможно и такое прочтение. И все-таки есть история сама по себе.

П О С Л Е С Л О В И Е



Мы думали, что после рецензии Н.Сиривли на фильм «Брат-2» («ИК», 2000, № 8) и статей М.Липовецкого, И.Манцова и Д.Дондурея («ИК», 2000, № 11) к непосредственному анализу картины А.Балабанова больше не вернемся. Однако, когда в редакции появились учебные работы восемнадцатилетних студентов киноведческого факультета ВГИКа, решили продолжить дискуссию. Взгляд второкурсников на этот фильм, на его место в кинокультурном процессе имеет особый и, как нам представляется, весьма значимый статус — поколенческий. Не говоря уж о том, что оба текста — замечательные образцы профессионального анализа.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Брат жил, брат жив, брат будет жив

Как мы жили без брата раньше — совершенно непонятно. Кажется, он был всегда. Это просто мы заблудились, не по той тропинке пошли. Но с братом можно больше ничего не бояться, он нам верную дорогу точно укажет. Брат жил, брат жив, брат будет жив.

Говорить о достоинствах или недостатках новой картины Балабанова не имеет никакого смысла. Сказать, что получилось хорошо, а что плохо, не сказать ровным счетом ничего. Самое главное в фильме — его сверхнеобходимость.

«Брат-2», возможно, самая важная картина за всю историю постперестроечного кино. Про нее уж точно не скажешь, что «ее могло бы и не быть». Зато теперь так можно сказать про весь постсоветский кинематограф. «Брат-2» наглядно продемонстрировал, что его, этого кинематографа, не существует, ибо не су-

ществует времени, к которому он себя относит. Но феномен картины в том, что демонстрацию эту осуществили не сами авторы, а зрители, и только зрители. Нельзя не признать блестящих социопсихоаналитических способностей Сельянова и Балабанова, но такой бешеный успех просчитать было просто невозможно. Скорее, в их проекте присутствовала некая доля риска — ведь приходя в кинотеатр, зрители ждут фильма, а не сеанса социального психоанализа, чем, по сути, и оказался «Брат-2». Но подобного риска удалось избежать. В итоге именно публика оказалась единственным носителем смыслов фильма, но при этом сама того не заметила.

Фильм — это только идеальная форма, содержанием которой становимся мы, зрители. И главный герой вовсе не Данила Багров, а каждый сидящий в зале. Вопрос только в том, кто здесь кого выбирает — форма содержание или наоборот, — что здесь первично, а что вторично. Для меня совершенно очевидно, что «Брат-2» — явление в первую очередь социально-идеологическое и только в последнюю — художественное, кинематографическое.

Эстетика постсоветского культурного пространства основана на появившейся возможности совершить нечто такое (все равно что), что раньше было непозволительным, невозможным, но стало абсолютно реальным, а оттого еще более желанным. На мой взгляд, обретение долгожданной свободы реально только на поверхности, на глубине же — совершенно иллюзорно. Ибо свобода обреталась не как средство для (ее же!) достижения, а как уже совершенно достигнутая (сквозь «огонь, воду и медные трубы» времени) цель. Отсюда возникает и представление о ее репрезентации в культурных сферах (в кинематографе, в частности): основополагающим моментом становится открытая демонстрация того, что заветная цель уже достигнута, а главное желание художника — на весь мир прокричать, всем заявить о своей свободе (то есть, грубо говоря, продать ее). О том, что свобода есть прежде всего внутренняя составляющая творческого процесса, и речи не идет.

А если продать, то в какой форме? Вот в чем вопрос. И ответ на него раскрывает существо понимаемой свободы: продажа происходит в форме полного отрицания прошлого. Освободиться от прошлого путем его уничтожения. К сожалению, эта форма оказалась не только самой выгодной и простой, но и единственно возможной. Но и процесс разрушения имеет конец, который в данном случае наступил очень быстро. Источник свободы иссяк — все табу детабуированы, а желания реализованы, но ничего «другого» не появилось. Мы успели только разрушить, а ничего нового так и не создали. Попытки сотворения новой мифологии или (и) идеологии, конечно, были. Но для того чтобы их принять, нам необходимо было опять же забыть о своем прошлом, вычистить его из нашего сознания. С появлением фильма «Брат-2» стало совершенно ясно, почему эти попытки оказались невостребованными. Более того, фильм Балабанова, существуя в том же контексте, опрокидывает весь постперестроечный кинопроцесс, демонстрируя ирреальность и утопичность его устремлений, и одновременно свидетельствует об окончании его истории.

Оказалось, что «сила в правде», а правда... в прошлом. Вот готовая формула современного (с перспективой на будущее) российского бытия, которую нам предлагает «Брат-2». Но для ее активного использования требуется выполнить одно условие — вспомнить об этом самом прошлом (в тот момент, когда мы уже его вроде бы успели позабыть). Именно эту внутреннюю процедуру и проделывают Балабанов с Сельяновым, возвращая нам то, что мы, как казалось, навсегда потеряли. «Брат-2» — первая постсоветская картина, которая полностью реанимирует наше советское прошлое со всеми его составляющими. В то время как остальной российский кинематограф 90-х пытается это прошлое как можно быстрее похоронить, Балабанов, напротив, реанимирует его. И выигрывает. Невероятный успех картины, как лакмусовая бумажка, проявляет типологию нынешнего российского социума. «Брат-2» в большей или меньшей степени пришелся по вкусу всем слоям нашего общества. Этот факт говорит о том, что в подсознании каждого до сих пор сохранились элементы той как бы отвергнутой идеологии, которую содержит «Брат-2». То есть Балабанов работает с нашим коллективным подсознанием, находит в нем залежи этой самой идеологии и выводит их в сферу сознания. В этом плане фильм совершенно виртуозно мани-

пулирует психофизикой зрителя. На память приходят разве что идеологические программы Эйзенштейна.

Механизмы, которыми пользуется режиссер, всем хорошо известны. В фильме сочетаются элементы двух параллельных реальностей, без которых сложно представить нынешнюю жизнь, — телевизионной и компьютерной. Каждый шаг Данилы сопровождается песней какой-нибудь модной современной группы, что впрямую отсылает к видеоклипам. Диалоги в «Брате-2» слышны крайне редко, вместо них используются законченные речевые формулы, которые легко могли бы сойти за идеальные слоганы для рекламных роликов. Кстати, действуют они тоже одинаково: за счет неоднократного повторения мы их невольно запоминаем и переносим в знаковую среду повседневного обихода (убойные фразы «Брата-2» уже успели стать народными). И не стоит забывать, что свой путь в фильме Данила начал в Останкино, на телевидении, где повстречал национальных телезвезд, играющих самих себя.

Повествовательная структура картины во многом тождественна структуре многих компьютерных видеоигр-бродилок (к слову, самых популярных среди населения). С помощью этого хода происходит мгновенная и совершенно автоматическая, естественная идентификация зрителя с героем, которому, как в игре, для достижения своей цели необходимо пройти через несколько уровней, с каждым разом усложняющихся, либо же просто «убить» как можно больше врагов. В подобных играх герой невидим (на экране изображено только оружие, которое он держит в руках), так что на его месте неизбежно оказывается сам игрок. То же самое касается и Данилы Багрова (человека, фактически не существующего, совершенно *никакого*), чье место занимает зритель-игрок.

«Брат-2» полностью становится компьютерной видеореальностью в эпизоде «мочиловки» в американском баре. Применяя подобную эстетику к стилю изображения экранной действительности, Балабанов конструирует такую реальность, в которой найдет себе место каждый более или менее современный человек. Но пронизана она абсолютно иными, несегодняшними информационными токами. Во время просмотра эта «нестыковка» незаметна, так как ее не замечает главный герой, с которым мы себя отождествляем. Для него, а следовательно, и для нас все вокруг очень органично, так, как оно и должно быть. Он не рефлексирует идеологию, которой руководствуется, — он с ней родился. Но точно так же и мы родились с ней, ибо совершенно очевидно, что она, эта идеология, перешла в генетический код, стала элементом генетической памяти (вопросы «когда родились?», «в какое время?» уже не играют существенной роли).

Этот фактор не позволяет упрекнуть авторов фильма в насильственной дидактике. Но, безусловно, «Брат-2» просто не функционировал бы без упора на эту врожденную зрительскую податливость. Все идеологические знаки картины воспринимаются нами совершенно естественно, как нечто свое, родное и абсолютно закономерное, мы не реагируем на них как на раздражители. Хотя, если приглядеться, можно с легкостью их отыскать: друг Данилы, работающий не где-нибудь, а в «бывшем Музее Ленина», впервые встретил его на Красной площади стоящим перед мавзолеем; герой Сухорукова палит из пулемета чапаевских времен; Данила не раз (особенно в трудные минуты) повторяет стишок, который читал мальчик на школьном утреннике; для офиса мафиози Валентина Белкина использовался реальный кабинет Ленина в Горках.

Эти знаковые структуры актуализируют в подсознании публики заложенные в фильме мифологемы. Основная из них — мифологема тотального национального братства (вспомним стишок-рефрен). Братьями рождаются, а не становятся. Интересно, что в отношениях Данилы с другими людьми социальные роли последних легко снимаются. В этой реальности есть только один социальный статус — брат. Братом может быть кто угодно — хоть проститутка, хоть попзвезда Салтыкова, хоть американский водила, выручивший Данилу...

Для Данилы мир делится на братьев и небратьев. Все элементарно просто и впрямь не нуждается ни в какой рефлексии. Но о таком явлении братья и не слыхали, а если бы и слыхали, то, по-видимому, отнесли бы его к враждебному миру.

Кстати о них, о врагах. У них тоже есть свои мифологические корни — чисто кинематографического порядка. В наших фильмах о войне, снятых в годы

войны, немцы часто выглядят круглыми идиотами. Их даже пожалеть хочется. Такой же тупой и жалкой представлена вражеская сила в «Брате-2». Но и помочь им, бедным и больным, нечем, ибо, как известно, братом стать невозможно. Вот и приходится от них, словно от сорняков, избавляться. Братья же сильнее, умнее и лучше всех... Мы этих американцев «догоним, перегоним», а напоследок еще и большой «гудбай» сделаем — вот они, впервые переизданные мифы Советской России, которые мы с удовольствием читаем и перечитываем в новой картине Балабанова.

«Брат-2» показателен и тем, что полностью затмил недавний мегапроект под названием «Сибирский цирюльник», который тоже старательно возрождает нашу славную историю. Но мифу Михалкова о великой и могучей царской Руси суждено остаться в нашем поистине невозвратимом прошлом. Оказалось, что царей в наших генах уже давно и навсегда сменили братья. Это, пожалуй, главная и единственная мысль, почерпнутая мной из последнего фильма Балабанова. Благодаря которому все узнали, что у России, действительно, есть свой особый путь — восстановить то, что самими же было разрушено.

Речка, небо голубое,
Это все мое, родное,
Это Родина моя,
Всех люблю на свете я — *тчк.*

АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ

Дежа вю, или Куда приводят мечты

Идея родилась, как всегда, неожиданно. В дело вступил случай, орудием выступило подсознание. Так уж получилось в тот день, когда я смотрел легендарного «Чапаева» и внутри меня рождалось чувство, будто бы недавно где-то видел я нечто подобное. Дежа вю. Я смотрел на Чапаева, героя гражданской войны, а видел другого героя — Данилу Багрова. Мгновенно ассоциация обросла ворохом колючих мыслей. Мысль — рука — бумага. Бумага вынесла, стерпела. Не могу отвечать за темные уголки своего подсознания, но за рацио отвечу.

Строго говоря, идея сопоставить два фильма «Чапаев» и «Брат-2» не так уж абсурдна, как может показаться на первый взгляд. На моей стороне текст. Я имею в виду эпизод в фильме А.Балабанова, когда в кадре солируют Виктор Сухоруков и пулемет «максим». «Чапаевский...» — ностальгически произносит брат старший, добавляя что-то о героической эпохе.

Одного этого уже достаточно, чтобы говорить о ссылке на легенду советского кино. Конечно, цель эпизода не в том, чтобы процитировать классику, Балабанова увлекает совсем другое. «Чапаев» — это интерпретант, с помощью которого «Брат-2» приобретает подлинный смысл, бэкграунд в мифологии советского прошлого, а Данила Багров тем самым включается в определенный культурный контекст (что авторы старательно скрывают, но это обнаруживается при сравнении первого и второго фильмов: в «Брате» Данила — герой без прошлого, герой-ребенок, в «Брате-2» — герой-чапаевец, сам кого угодно поучающий). Фильм претендует на то, чтобы его назвали прямым продолжателем-наследником традиций советского кинематографа. То есть попросту надо забыть все, что происходило у нас в стране последние лет пятнадцать, и вернуться назад. В СССР.

Простите, погорячился. Конечно, не вернуться. Заяви такое Балабанов, его бы не поняли. Мысль Балабанова мягче, понятнее и приятнее — прошлое надо реабилитировать. Ничего позорного в стране с 1917 по 1986 год не происходило. Позор — это наше время (сюда аккуратно вписывается первый кадр фильма: гротескный «новый русский» на фоне «джипа» по-своему, по-бандитски, читает стихи Лермонтова для какого-то телевизионного проекта).

Для Балабанова преодоление безвременья — воспоминания о временах Большого Брата. Надо по-постмодернистски, иронично взглянуть назад, в свое прошлое, лучшее перенять. А если еще короче и доходчивей — вернуться в лучшие годы советской истории.

Предположив, что я прав, легко понять причину тотального (хорошее, но забытое слово) успеха картины, а значит, полного приятия зрителем ее идей. Сельянов и Балабанов не изобрели нечто новое, а угадали настроение масс. Дальше — дело техники: сделали «Брата-2», нормальное народное кино. (Кстати говоря, А.Балабанов и С.Сельянов были не первыми, кто поимел барыши на коллективном бессознательном россиян. Ранее на месте провидцев от кинематографа оказались неведомые пророки от политики, в результате чего «родился» Путин. Путин, Балабанов и Сельянов — люди одного времени, носители духа 70-х, последовательно и в какой-то мере неумышленно насаждающие этот самый дух на новой почве нового времени.)

«Но к чему столько слов вокруг «Чапаева»?» — спросите вы. Я задавал себе тот же вопрос. И ответил на него. Я нашел доказательства своей гипотезы, в поиске соприкосновений двух фильмов обращаясь опять же к «Чапаеву».

Сходство первое, формальное. Очевидное. Оба фильма являются яркими примерами всенародного успеха. «Чапаев» вообще легенда, растасканная на цитаты. Предполагали такой успех братья Васильевы или нет — неизвестно, но все, что могли, сделали, для того чтобы их фильм обрел статус киномифа. Я имею в виду драматургию «Чапаева». Построенная по классической схеме остросюжетного кино, картина легко разбирается на эпизоды. Фрагментарность — главный принцип ее драматургического построения. (Отсюда и столь частые «зтм», подчеркивающие завершенность эпизода.) А это как раз то, что многим бросается в глаза в фильме Алексея Балабанова.

Драматургия «Брата» совсем не так совершенна, как драматургия «Чапаева». Главное сходство — принцип фрагментарности. Иногда фильм кажется сборником видеоклипов — эпизоды разделяются закадровой музыкой. Этот прием, нащупанный в нашем кино Васильевыми, Балабанов пытался, во многом искусственно, применить в «московской» части фильма — он дробит его на эпизоды, скрывая вялость действия (противоположный пример — «американская» часть, построенная как чистый экшн; Балабанов будто бы забывает о стиле первой половины фильма, а редкие «зтм» используются исключительно в орнаментальных целях, как в эпизоде последних убийств). В результате начало фильма выскакивает из памяти после первого просмотра. Видимо, разделение на эпизоды было призвано оживить содержательно пустое начало.

Сходство второе, содержательное. Невероятное. По-моему, совершенно ясно, что дилогия Балабанова — это попытка создания «героя нашего времени». Без прошлого, без комплексов, без социального статуса и каких бы то ни было представлений, как жить, — героя чистого, как tabula rasa. В этом особенно преуспел «Брат». Вторая часть, «Брат-2», — совсем другое кино, утверждающее,

идеологически просчитанное и нереальное, как сказка, как некий условный мир. Что же в нем происходит?

Очевидно, что идет война. Это ясно уже по первым эпизодам фильма. Данила с друзьями на ТВ-6. Важно, что он воевал в Чечне, был там самым «крутым». Опять любопытное столкновение: в первом фильме участие Данилы в войне имело то же значение, что и участие во вьетнамской войне героя Роберта Де Ниро из знаменитого «Таксиста» Мартина Скорсезе. Важно, что в «Таксисте» и «Брате» синдром войны является не объектом изучения, а способом по-новому видеть действительность. В «Брате-2» война — способ мышления героя. В первом фильме он воевал, а думал, что жил, во втором — воевал, потому что так и думал.

Данила сам ввязывается в войну, на этот раз понимая, на что идет. Словами Салтыковой «Ты не на войне» Балабанов убеждает зрителей, что прав все-таки Данила: мы на войне и радуемся, как наши хладнокровно расстреливают бандитов из немецкого автомата. Эхо войны. Хотя знаковым является скорее другой эпизод — расстрел «джипа» из пулемета «максим». Война идет гражданская, значит, самое время для чапаевского пулемета. Кадр-цитата, экспрессия ракурса из фильма Васильевых сменяется эффектным рапидом и закадровой музыкой... Все-таки наш Багров круче Василия Иваныча.

Чего не мог легендарный Чапаев, так это бить врагов в мировом масштабе. Не владел чудо-богатырь иностранными языками. Данила тоже языков не знает, но для него это помехой не стало. Он осуществил мечту предка. Наш общий (по авторскому замыслу) брат отправляется в США, так и не решив свои проблемы в Москве. Что же это, как же так? Не слабость это нового героя, а сила! Ничего нет случайного в фильме Алексея Балабанова. Превосходство свое над героем Маковецкого Данила все-таки доказал.

В «Брате» происходит расслоение американского пространства, условное и вполне конкретное. Условно действие происходит на вражеской территории. Война ведется за зоны влияния: есть черные, есть хохлы, теперь есть и мы, русские, благодаря представительству братьев Багровых. Наша задача эту благодатную землю захватить. Никогда не поверю, что Данила едет в Штаты только затем, чтобы вернуть деньги обманутому хоккеисту. Он едет на разведку боем. Америка будет нашей, Чикаго переименуем в Нью-Бирюлево. А вот белым американцам ловить в Штатах нечего — им Балабанов отказывает в праве на эту землю. Единственный сколько-нибудь значимый белый американский персонаж (кроме главного бандита) — водитель грузовика — искусственный, из фильма выпадающий. Видимо, его ввели в историю исключительно из чуждой поэтике «Брата» политкорректности. Американская часть неизменно идет на «ура» у публики.

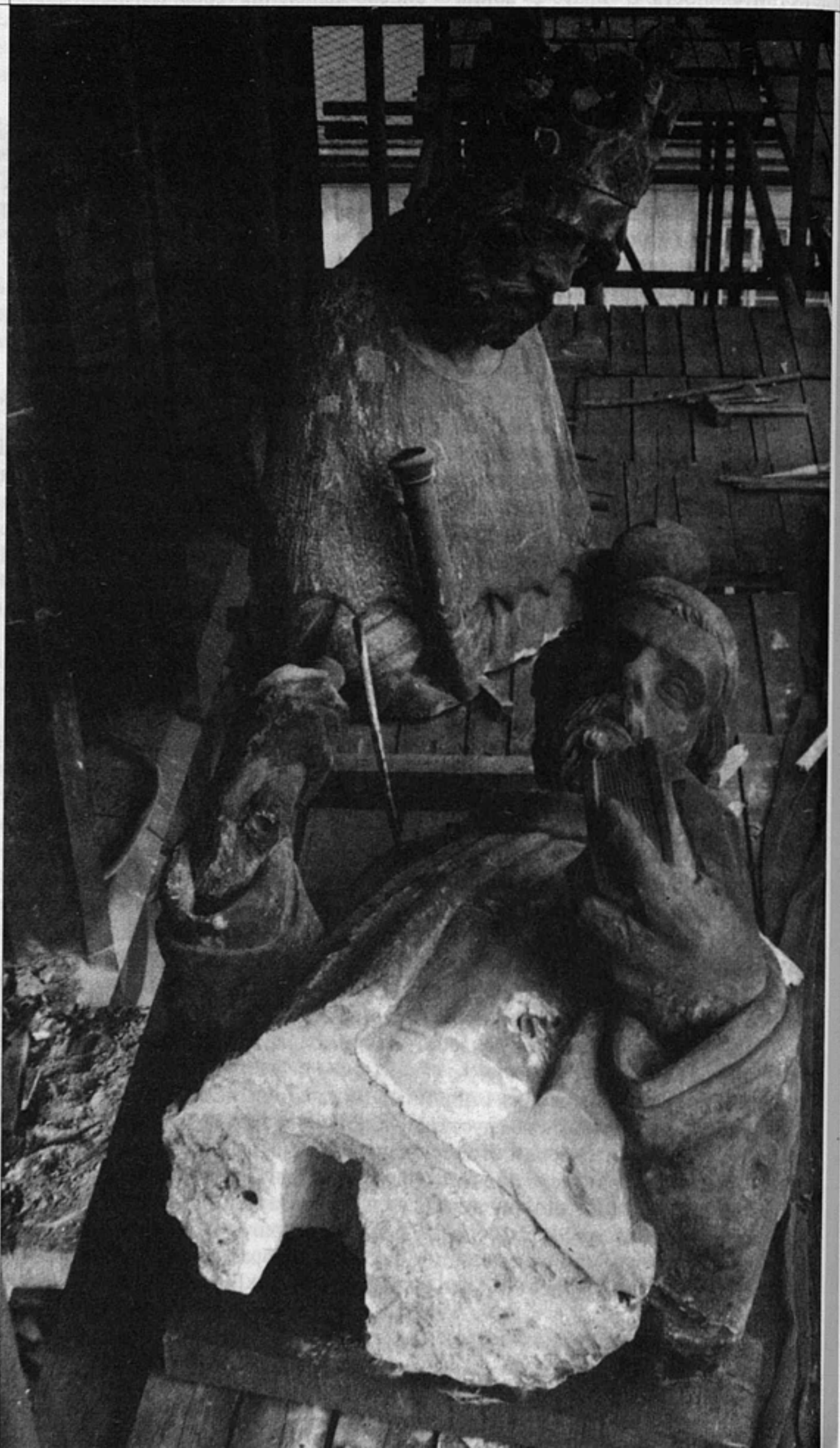
Но вместе с неопределенным местом обитания врага Балабанову нужна все-таки вполне определенная Америка, тысячи раз виденная в американских лентах. Если на экране Нью-Йорк, в голове множество ассоциаций — фильмы о бандитах, полицейских, маньяках, маньяках-полицейских и т.д. и т.п. Эти ассоциации как раз и нужны Балабанову, на них-то он и рассчитывает, чтобы и их включить в контекст фильма. Он знает, чего мы хотим.

Американское кино для людей моего поколения давно уже стало родным мультфильмом. Балабанов делает то, о чем мечтает утомленный американскими картинками обыватель: сталкивает киношную реальность почти мифической страны с квазиреальным нашим персонажем, не из кино — прямиком из жизни. Из Москвы. Балабанов задействовал всю знаковую систему американского кино и добился успеха.

Герой Бодрова — персонаж стихийный и анархичный. Вынесенная в название идея фильма о том, что все русские — братья, по сути своей не является реакционной или политической. Но это идея с большими аппетитами, способная объединить нацию в момент кризиса и сдавить кольцом круговой поруки.

...Я иногда боюсь этого фильма. Боюсь, не заведут ли подобные идеи всех нас в братскую могилу. Мне хотелось бы вынести в заголовок статьи слова Данилы из «Брата» как мой ответ самому Даниле: «Не брат ты мне...» Только это была бы неправда. Истина в том, что он действительно Брат.

КОММЕНТАРИИ



М.ЛИПОВЕЦКИЙ

Политкорректность по-русски

Все, о чем я здесь собираюсь написать, сегодня звучит в высшей степени *неприлично* — архаично, неуместно и немодно. Но меня именно этот феномен и занимает: почему высказывания определенного рода автоматически отбрасываются современным культурным истеблишментом как *заведомо неприличные?*

Начну с такой литературной историйки. В конце декабря минувшего года была вручена новая литературная премия «Дебют», учрежденная писателем Дмитрием Липскеровым и благотворительным фондом «Поколение». На соискание премии было прислано более тридцати тысяч рукописей, авторы которых — по условиям конкурса — были моложе двадцати пяти лет. Членами жюри под председательством самого Дмитрия Липскерова стали (цитирую по положению о премии): «Ольга Славникова (Екатеринбург) — прозаик, публицист, литературный критик, член шорт-листа (каков язык! — *М.Л.*) премии Букера за лучший русский роман 1998 года (роман «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки») и букеровского жюри 1999 года; Бахыт Кенжеев (Канада) — поэт, переводчик, член группы «Московское время»; Вячеслав Курицын (Москва) — литературный критик и промоутер, публицист, главный редактор газеты «Неофициальная Москва», автор и редактор интернет-ресурса «Современная русская литература с Вячеславом Курицыным», автор шести книг».

А теперь еще одна цитата — на сей раз из статьи Дмитрия Ольшанского «Неприличная молодежь» («Сегодня», 25 декабря 2000 года), посвященной результатам этого, без сомнения, в высшей степени полезного конкурса: «Из пяти номинаций максимальное внимание привлекает, естественно, роман — и здесь выбор уважаемого жюри можно определить как исключительно гнусный. На фоне большого количества действительно хорошей прозы победили некие Сергей Сакин и Павел Тетерский — лица призывного возраста, сочинившие «Больше Бэна», текст об их совместной поездке в Лондон. По количеству омерзительной ксенофобии подростковый роман бьет все рекорды: «подонки» (таково самоназвание авторов) рассказывают о той ненависти, которую они, побывав в Лондоне, испытывают к англичанам и лицам прочих национальностей. Оказывается, для «коричневой» пропаганды не нужен ни А.П.Баркашов, ни кинорежиссер Балабанов («Брат-2»), ни даже модный прозаик Крусанов («Укус Ангела»). Молодежь придет и все сделает сама — так, что никакой фюрер не нужен. Грустно только думать, что члены жюри, литераторы взрослые и даже приличные, пресмыкаются перед этим «гитлерюгендом», выбирая именно эту политически ангажированную пубертатную бессмыслицу из большого числа претендентов».

Молодой критик спокойно и внятно объяснил, почему выбор жюри вызвал у него омерзение. И я, признаться, с ним согласен. Вышеназванное произведение с литературной точки зрения представляет собой скромное подражание хо-

рошо известным образцам от Селина до Лимонова: все довольно длинное сочинение строится на сочетании эпатирующего аморализма («подонки») с подчеркнутым автобиографизмом. А с точки зрения идеологии — это все тот же «Брат-2», только герои не лупцуют тех, кто по определению хуже их, а воруют у них же и сильно оскорбляются, когда их ловят за этим революционным занятием. Причем оскорбляет их, как это ни забавно, отсутствие *свободы:* «Конечно, ничего я платить не стал. Конечно, я отмазался. Но сам факт меня убил. Каждый шаг — под контролем. Свободная страна...» То, что речь идет о свободе воровать, как-то не акцентируется. Что весьма показательно.

Итак, критик Ольшанский не забился в восхищении по поводу выбора жюри премии «Дебют». Дело нормальное. Премий сейчас много, и редко какое решение устраивает всех. Однако крайне интересно и показательно для сегодняшнего культурного климата то, с какой силой отреагировал на высказывание младшего коллеги один из членов жюри — «литературный критик и промоутер, публицист, главный редактор газеты, автор и редактор интернет-ресурса, автор шести книг», короче, В.Курицын. На странице его «интернет-ресурса» немедленно появился следующий текст: «Опоздал Ольшанский с карьерой литературного критика: такого спроса на разоблачителей «русского фашизма», как в перестроечном «Огоньке», уже — тьфу-тьфу-тьфу — ему не дождаться. И Сакина с Тетерским, хочется верить, за разжигание межнационально-конфессиональной розни, как того требует Ольшанский (вставая вслед за Басинским в замечательный ряд литературных критиков во главе с Ермиловым, которые не просто трахали нелюбимых, но и взывали к самой гуманной в мире прокуратуре), не привлекут. [...] Обязаны понимать, что книжка — это не жизнь, что мысли, слова и действия героев не совпадают со всем тем же авторским, что писатель имеет право на, кхе-кхе, художественный вымысел...»

Курицын — изящный литератор. И тот риторический ход, который он применяет для компрометации несогласного с его выбором, отличается определенной изысканностью. Во-первых, Ольшанскому приписывается «апелляция к городовому» и он ставится в один ряд с соцреалистическим доносчиком Ермиловым. Иными словами, высказывание оппонента квалифицируется как атака на свободу. При этом читатель Курицына почти не замечает, что это именно он — защитник свобод — откровенно шельмует оппонента (где, интересно, Курицын нашел у Ольшанского требование привлечь юных путешественников к уголовной ответственности?). Во-вторых, Ольшанскому строго указывают на игнорирование критериев художественности — «кхе-кхе, художественный вымысел», — то есть критика, по сути дела, обвиняют в профнепригодности. Последнее обвинение весьма шатко, поскольку, как уже было сказано, сам жанр «Больше Бэна» принципиально основан на отказе от «кхе-кхе, художественного вымысла» и потому отождествление идей авторов с высказываниями героев вполне в данном контексте. Но кто же читал это сочинение? И кто у нас всегда прав: «старослужащий» или «дух»-первогодок? Изящно, блин!

Что же касается первого аргумента мэтра, то он более любопытен.

Речь, по сути дела, идет о той же самой свободе, отсутствие которой так оскорбляет странствующих «подонков». Подобно тому как автор-герой «Больше Бэна» считал воровство проявлением своей свободы, а вмешательство полицейских, которые, оказывается, давно за ним наблюдали, проявлением лицемерия «свободного мира», точно так же Курицын уверен в том, что присуждение первой премии за откровенно ксенофобное сочинение — это жест свободы, а сомнение в правомерности подобного выбора — это покушение на свободу слова, творчества и, вообще, попытка вернуться к проклятым «огоньковским» временам! Такое удивительное сходство мыслительных стратегий члена жюри и дебютантов-победителей заставляет усомниться в правоте критика, написавшего, что «члены жюри, литераторы взрослые и даже приличные, пресмыкаются перед этим «гитлерюгендом». О нет, по крайней мере, реакция Курицына рождает странное подозрение, что тут не заискивание перед боевой молодежью. Тут «избирательное сродство», переходящее в резонанс.

Но тон, тон Курицына — не обличительный, не атакующий, а снисходительно-покровительственный — свидетельствует скорее о том, что Ольшанский, назвавший кошку кошкой, нарушил неписаные правила приличия, *обще-*

принятые в среде культурных людей. Все равно что пошлый анекдот рассказал... Иначе говоря, повел себя не «политкорректно»!

Вообще, понятие о политической корректности в российском массовом сознании подверглось занятной демонизации (во многом начатой Т.Толстой). Под политкорректностью понимается чуть ли не идеологическая цензура, ограничивающая свободу творчества и слова. Между тем принципы политкорректности в Америке характеризуются именно тем, что это добровольно принятые нормы либерального меньшинства — интеллектуалов, профессуры, независимых киношников, нью-йоркских критиков и писателей-художников. Это правила дискурса, а не цензуры. Ведь существо политкорректности как раз и состоит в защите и уважении интересов меньшинств — национальных, сексуальных, гендерных, религиозных, социальных. Политкорректность практически деконструирует культурные стереотипы, существующие как в сознательной, так и бессознательной форме (неизбежно порождая при этом новые, свои собственные стереотипы), и в этом смысле она неотделима от постмодернистской культуры в целом. Дискурс же американского большинства зиждется на куда как традиционной и весьма консервативной христианской идеологии, пуританской и католической по преимуществу. Идеологии, основанной (по крайней мере, в традиционных версиях американского христианства) на том, что социолог В.Малахов, автор статьи «Скромное обаяние расизма» («Знамя», 2000, № 6), определяет как «сублимированный расизм»: «Не надо никому ничего навязывать, говорят его приверженцы. У всех должно оставаться право на инакость. Пусть все живут там, где родились. Никаких смешений. Никаких размываний границ. Причем размывать границы непозволительно не потому, что от этого пострадает чистота крови, а потому, что пострадает инакость. Культурное своеобразие — то, что делает «нас» и «их» непохожими, — понесет ущерб». Возможно, голос либерального меньшинства, оппонирующего этой логике, слышнее, чем голоса оппонентов, особенно если все впечатления об Америке складываются из общения с университетскими интеллектуалами или из посещений Нью-Йорка. Но хотя университетские кампусы и Нью-Йорк не показательны для Америки в целом, заслуга политкорректности состоит именно в том, что откровенные проявления *ксенофобии* — и прежде всего расизма, гомофобии и гендерного шовинизма — стали в Америке дурным тоном.

В Америке, но не в России. Как замечает тот же В.Малахов: «Расизм, которым пропитано российское общество, до сих пор не становился предметом дискуссий. Принято считать, что расизм — не наша проблема. И если где-то «ай-ай-ай, убили негра», то в любом случае не у нас и потому может быть освоено в чисто эстетическом ключе. Между тем не исключено, что *нетематизированность* расизма, его неприведенность к публичному дискурсу как раз и есть фактор, способствующий его дальнейшему процветанию в России. Начнем с того, что у нас всегда были свои «негры». «Чукчи», «нанайцы», «чурки», «узкоглазые», «хачики» — все, кто подпадал под категорию «падло нерусское». Язык — точный индикатор интеллектуального и психологического климата общества, так что далеко не случайно, что навыки расистского мышления закреплены у нас в языке. «Еврейчат» и «жидков» прежних десятилетий в 80—90-е вытеснили «лица кавказской национальности» (они же «черные», они же «чернож..пые»). Теперь скорее в них, чем в жидомасонах, массы видят главный источник настоящих и будущих угроз».

Сказано точно, и современные российские массмедиа неустанно подтверждают справедливость этих слов. Характерно при этом, что вообще всякое неприятие *инакомыслия* нередко отливается в расистские клише (даже, казалось бы, уже устаревшие). Яркий пример подбросил российский Интернет. На многих новостных сайтах, по примеру западных аналогов, с конца 2000 года появились «форумы» — читательские реакции на новость — своеобразный моментальный срез общественного мнения. Вот, скажем, некоторые (к счастью, далеко не все) реакции на связку недавних новостей — на сообщения о встрече президента с журналистами НТВ и о вмешательстве Тёрнера и Сороса в этот политический конфликт. Привожу, почти не редактируя.

«Такой ненависти к России, как «Мост-Медиа», не позволял себе никто в прессе. Если замечать это некоторым мешают «национальные особенности», то

всем остальным это основательно поднадоело, если не сказать сильнее. Русский народ имеет такое же право на защиту от обвинений в свой адрес, как и любой другой. А нынешняя власть наконец-то начинает себя осознавать именно РУССКОЙ, и слава богу».

«Не хотелось поднимать вопрос о национальности, но придется. Считаю, что половину великолепной десятки (речь идет о журналистах НТВ. — *М.Л.*) можно без труда заменить. Чванство, зазнайство и главное (желание? — *М.Л.*) учить других через экран телевизора о демократических ценностях за самую банальную взятку, это ли не верх цинизма этой национальности?»

«Сейчас только идиотам непонятно, что смена российских жидов на американских что-то не изменит к лучшему. Пресса не должна быть независимой от народа, который построил наше государство. Кто дал право Шендеровичу и Новоженову издеваться над нами? Жиды, вы сами причина Бухенвальда и Освенцима».

«Давно пора положить конец этой гуманитарно-информационной оккупации. Сорос, вон!»

А вот ответ несогласному: «Еврейчик, ты это, поосторожнее ругайся. Интеллектик свой, пятилетнего ребенка, не кажи всем. P.S. Бр-р-р, какой мерзкий еврейчик попался, ширнулся, вероятно, с горя».

А ведь это пишут не бритоголовые пэтэушники и не старые большевики. Интернет в России, как известно, освоен не массами, а меньшинством — образованным и по большей части нестарым. Это голоса «сетевых» — молодых интеллектуалов, технократов, программистов. Того поколения, что вроде как не изувечено коммунизмом. Высокопарно выражаясь, голоса элиты будущего. Но какие старые эти песни о главном!

Забавнее всего, что весь этот «полив» сопровождается следующим объявлением: «В форуме Lenta.ru запрещается употребление ненормативной лексики и прямых или косвенных оскорблений в чей-либо адрес. Сообщения, содержащие вышеописанное, удаляются». Но раз все эти сообщения оставлены на сервере, значит, его администраторы не усмотрели в них ни прямых, ни косвенных оскорблений? То есть в*от это* прилично?

Парадоксальным образом и в «дисклеймере» Lenta.ru, и в реплике Курицына отчетливо слышатся сигналы особого понимания правил приличия — политкорректности по-русски. *Это политкорректность навыворот: она защищает свободу ксенофобии и понимает проявления оппозиционного (то есть собственно политкорректного) мышления как дурной тон.* Но может быть, это только в среде «продвинутой» интернетовской тусовки такие правила приняты?

Тогда еще пример. Статья в «Знамени» — та, на которую я уже ссылался, — вызвала следующую реакцию главного редактора «Нового мира» Андрея Василевского: «...политкорректность (кстати, возможен и другой перевод — политическая *правильность*) не то, чем она кажется. *Political correctness* лицемерна не потому, что политкорректный индивид говорит вслух: «афроамериканец», а думает: «все равно негр», а потому что она защищает не всех. Защите не подлежат белые здоровые гетеросексуальные мужчины христианского вероисповедания, хотя эту группу тоже можно рассматривать как одно из «меньшинств» американского общества. И это не случайное упущение, а суть политической корректности-правильности» («Новый мир», 2000, № 12).

Было бы интересно узнать, на каких социологических данных основано утверждение главного редактора о том, что «белые здоровые гетеросексуальные мужчины христианского вероисповедания» составляют в американском обществе меньшинство? Ничего не стоит деконструировать эту реплику, доказав, что она как раз и основана на той самой логике «сублимированного расизма», о которой пишет Малахов. Но дело даже не в этом, а в уже знакомом нам восприятии политкорректности как опасности и главное — в *дискурсе*. Дискурсе строгого учительского выговора ученику, недопустимо нарушившему правила приличия.

А ведь Василевский и Курицын не просто принадлежат к противоположным полюсам современного культурного спектра. Они лидеры противоположных лагерей. Василевский — главный редактор самого традиционалистского из либеральных толстых журналов, во многом стоящего на позициях реализма и

модернизированного христианства. Курицын — постмодернист и идеолог борьбы с «толстяками», главный интернетовский критик и пропагандист нетрадиционной литературы. Ничего общего. Кроме общего понимания правил приличия. Кроме общей политкорректности. Странно, не правда ли?

Ни в коем случае не хочу мазать всех одной краской. Знаю, читаю, смотрю, слушаю многих, для кого ксенофобия органически отвратительна и кто ни в коем разе не станет подписываться под политкорректностью по-русски. Но, увы, приходится диагностировать странную перемену в дискурсе сегодняшней культурной элиты — перемену, свидетельствующую о том, что слова «русский фашизм» звучат сегодня непристойно, а слова вроде «шовинизма» или «гомофобии» вообще не употребляются, но зато прямые проявления ксенофобии и сублимированного расизма не только признаются терпимыми, но и оправдываются как эстетические эксперименты, как манифестации творческой свободы и, более того, нередко раскручиваются с такой силой, что становятся предметом моды — как «Укус Ангела» Крусанова, как «Сибирский цирюльник», как «Брат» и «Брат-2», как «Венецианский купец» в постановке Житинского (с М.Козаковым в главной роли)... Этот список легко продолжить. И я говорю не о «Нашем современнике» или газете «Завтра», а об изданиях традиционно либеральных, открытых, «продвинутых»! Самое же тревожное, на мой взгляд, состоит в том, что произошло это без всякого давления — как со стороны масс, так и со стороны властей. Само по себе. Естественно и органично! В то же время именно *неартикулированность* этих новых норм свидетельствует о том, что происходит не просто перемена умонастроений отдельных представителей культурной элиты. Сдвиги, похоже, совершаются на доконцептуальном уровне (по выражению М.Фуко) *русского либерального дискурса* в целом. Залегая глубоко в культурном бессознательном, они не бросаются в глаза, но их последствия могут быть самыми катастрофическими. Как известно, неслышные и невидные тектонические сдвиги становятся причиной землетрясений и вулканических взрывов. Впрочем, о чем это я? Уже два года Россия ведет кровавую войну, в которой гибнут десятки тысяч людей, и это почти никак не отразилось на самочувствии культурной элиты...

И уж совсем последний пример. 30 января по электронной почте пришло открытое письмо Игоря Кона о том, как его публичная лекция в главной аудитории МГУ была сорвана вторжением хулиганов, устроивших демонстрацию против «пропаганды сексуальных извращений, гомосексуальности, педофилии и т.п.», взрывавших петарды и оскорблявших лектора действием. Я облазил в поисках информации на эту тему весь русский Интернет, обычно не брезгующий даже сообщениями о том, как хулиганы в Урюпинске превратили памятник Ленину в общественный туалет. Казалось бы, Игорь Кон, антисексуальная демонстрация, МГУ, Москва — какой журналист такое пропустит?! Но нет. Ни слова, о друг мой, ни звука! По-видимому, неприлично об этом сообщать. Не политкорректно по-русски.

ЗАПИСКИ БЕГЛОГО КИНЕМАТОГРАФИСТА

МИХАИЛ КУРАЕВ

Полнота времен

Временами сквернымИ нас не удивишь.

На исходе восемнадцатого столетия А.Н.Радищев оглянулся окрест, и душа его «страданием человеческим уязвлена стала».

«Душа моя, — признавался в письме жене А.С.Пушкин, — меня тошнит от досады — на что ни взгляну, все такая гадость, такая подлость, такая глупость — долго ли этому быть?»

И Некрасов назовет времена, ему выпавшие, подлейшими. Тогда вышли на историческую арену новые люди, богатые, довольные собой, но их счастье и самодовольство вызывало чувство неловкости у людей совестливых.

Достоевский лучше многих разглядел породу этих новых русских «эпохи гривенников»: «Вдруг буржуа увидел, что он один на земле, что лучше его и нет ничего, что он идеал, что ему осталось теперь не то чтоб, как прежде, уверять весь свет, что он идеал, а просто спокойно и величаво позировать всему свету в виде последней красоты и всевозможных совершенств человеческих. Положение, как хотите, конфузное».

И вот горестный вздох Достоевского на пороге только что изжившего себя столетия отзовется эхом в душе Чехова: «Как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых! Кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Очевидно, счастливые чувствуют себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно».

«Едва ли в России были времена хуже этого», — напишет через четыре года после смерти Чехова А.А.Блок. Но и через восемь лет, уже в 1916 году, мало что изменится: «Вся современная жизнь есть холодный ужас, несмотря на отдельные светлые точки, — ужас надолго непоправимый».

Что же считать определяющим событием нового времени, последнего десятилетия? И есть ли такое событие, как в свое время приход к власти большевиков, из которого можно вычислить и которым можно объяснить все последующие важнейшие события?

Власть, даже не вырванная, а выпавшая из обессилевших рук партийной верхушки, была подобрана проворными людьми. Вот эта добрая и, быть может, не ведающая до конца, что творит, власть объявила созданную полувековыми усилиями многих миллионов людей собственность ничейной и стала с большой для себя выгодой подыскивать для этой, разом осиротевшей, собственности новых хозяев. Тут же явилась вдруг обогатевшая неведомо где и как публика и стала по старым и уже как бы смешным ценам скупать все, что раньше приносило доход, правда, государству, а теперь...

Пусть экономисты и юристы разъяснят, как и кем была задумана и проведена, говоря солженицынским словом, разворовка, то есть присвоение не созданного и не заработанного. Но о «продаже» высокодоходных предприятий и целых отраслей народного хозяйства за бесценок нам сообщалось как о новой победе государства на путях никем и никак не сформулированных «реформ». А чтобы очень удобное для мошенников правительство от лунатизма не очухалось, со всех амвонов заклинают: «Не надо ничего изобретать! Все уже найдено, все открыто, все известно!.. Вперед в объятия мировой цивилизации!..»

Что это, умышленная ложь, наглая глупость или все то же неизбывное короткомыслие? Кому известно, как социалистическое хозяйство, располагающее не табунами мустангов и стадами овец, а тяжелой индустрией, промышленностью сложнейших технологий, космонавтикой, ядерной энергетикой, системой экономической взаимозависимости различных регионов и республик, обратить в «нормальный» капитализм? Не знала история такого эксперимента, нет нигде того самого опыта, которым мы вроде бы обязаны руководствоваться.

Американские москвичи и московские американцы лишь сочувственно разведут руками, когда новая буржуазия, высосав все из доставшегося им даром наследия социализма, объявит бестолковым и ни на что не годным народ, не желающий жить по новым предписаниям, вымирающий по миллиону в год, и с улыбкой авгуров отбудет на запасные аэродромы. Перспектива именно такого развития событий более чем реальна.

На наших глазах стремительно упало доверие общества к тем, кто уже много лет подряд с однообразной надрывностью изобличает угасшую в анемии власть, угасшую в анемии КПСС. Не забывая твердить по любому поводу о «мрачном наследии», они почему-то забывают вспоминать о том наследии, которое все время делят и проедают. Его будто и нет.

И здесь не надо ездить ни в Норильск, ни в Тольятти, чтобы увидеть, как «возрождается» Россия на ельцинских дрожжах, достаточно зайти на «Ленфильм». Когда я прихожу сюда сегодня, временами начинает казаться, что на дворе 42-й год, что студия попросту эвакуирована. А жизнь, в ней теплящаяся, никакого отношения к кино не имеет. В одном павильоне торгуют мебелью, в другом успешно размножаются кошки, третий — почти готовая декорация объекта «Руины». На «Ленфильме», правда, есть администрация, бухгалтерия, какая-то жизнь поддерживается в цехах, даже горит пара лампочек в библиотеке. Нет-нет и с помощью сторонних доноров и акушеров появляется что-то на свет. Жизнь, однако, поддерживается не прибылью с одной-двух в многолетних муках рожденных картин, а торговлей — студия торгует тем, что выстроено и наработано в проклинаемое на всех углах время и востребовано во времена нынешние как противоядие против мерзости и дешевки, заполонивших экран.

Память свежа, помним коридоры Госкино, мучительные высиживания перед кабинетами Ермаша, Баскакова, Павленка, помним унизительные нотации, выговоры, «поправки», вельможное хамство. Но работали не для начальства, не ради постановочных, а для зрителя, для людей. Был и свой профессиональный счет, по которому судили, кто чего стоит.

...Знаем, чего стоят и словеса нынешних проповедников нового «света» и новой «правды», новых «ценностей», на наших глазах омрачающих свою репутацию делами, мягко говоря, неправедными.

И непойманный вор стал героем нашего времени.

Что касается свободы, то дальновидный Чехов ясно видел сквозь свое магическое пенсне, чем обернется свобода, как ею воспользуются его соотечественники, явно недооценивающие меру своего бескультурья и эгоизма: «сначала разливы пошлости, потом грызня». И почему это Чехову казалось, что сначала одно, потом другое? У нас и пошлость, и грызня «в одном флаконе»!

А свободы хоть отбавляй. Публику регулярно и честно оповещают о гиперболическом воровстве. О поимке расхитителей государственных алмазов сообщают как о заслуге власти. А разве не власть подпустила вора к алмазам и

позволила их утащить? Публика наслаждается свободой слова, а расхитители национальных богатств — полной безнаказанностью и свободой беззаконного предпринимательства.

Аудиторы Счетной палаты делятся со всеми желающими результатом проверки законности «приватизации» нефтяной компании «Сибнефть». Передача «Сибнефти» фактически в частные руки, по документальному свидетельству Счетной палаты, нанесла «прямой ущерб государству в размере 2 миллиардов 700 миллионов долларов». Вот и Норильский металлургический комбинат «продан» по цене ниже годового (!) дохода, приносимого комбинатом.

«Теперь, когда потребность приносить жалобы удесятерилась, беспомощность наша чувствуется еще сильнее», — писал незабвенный Салтыков-Щедрин.

Вот Россия и возродилась!

С чего должно начинаться расследование любого экономического преступления? Нынче и детвора знает ответ на этот вопрос, благо на детективах вскормлена. Вопрос первый: кому это выгодно? Вопрос второй: почему власть бездействует?

Как и большинство соотечественников, я ищу ответы на эти вопросы. Не случайно к разговору о днях нынешних приглашаю собеседников из времен прежних. Мало что изменилось в нашей жизни, поскольку природа человеческая меняется куда медленнее, чем политические и государственные системы.

«Для того чтобы отличить настоящее от поддельного, искреннее от лживого, подлинно нравственное от лицемерно нравственного, — писал Блок, — нужна такая степень развития, до которой в настоящее время не достиг почти никто».

Если я вижу смысл, практическую пользу писательского дела, я вижу ее лишь в освобождении и себя, и читателя от навязываемых нам небескорыстно, скажем так, заблуждений.

Признание нового президента: «Да нет у нас ни шиша!» — дорогого стоит. Так же дорогого стоит и отсутствие у президента любопытства, что же у нас все-таки было и куда оно подевалось, если было.

Нас призывают сохранять беспечность и благодушие во имя стабильности. Хорошая штука — стабильность, если это не стабильное безволие и стабильное бессилие.

Большинству из нас не дано повлиять на ход событий, но в нашей воле и власти стремиться к тому уровню развития, который позволяет отличать «настоящее от поддельного, искреннее от лживого, подлинно нравственное от лицемерно нравственного...» И дело это как раз наше, личное.

Торговцы либеральной фразой могут сказать с пафосом: «Ну и что, это издержки свободы! Хватит всей страной читать про Павку Корчагина!» А замыливать мозги доверчивой публике сериалами «говорящих голов», стряпней, профанирующей искусство, профанирующей кинематограф? Да и говорят эти головы языком примитивного подстрочника, словами из туристских разговорников!

«Воля ваша, смотреть или не смотреть...» Правильно, все в нашей воле, травиться поддельной водкой или пить французское вино, покупать фанту или наркотики, и девочкам самим решать, идти в школу или на панель! Как остановить этот цинизм, как пригвоздить этих циников, обслуживающих в конечном счете барышников, безмерно наживающихся, нанося неизмеримый урон моральному и физическому здоровью нации?

Нам внушали, что власть денег (как во всем цивилизованном мире!) созидательна и благотворна. Вот мы ее и получили и можем убедиться пока лишь в том, что своекорыстие не признает никаких пределов и тяготится границами, установленными спасительной для человечества моралью.

Наступление на литературу, вытеснение ее из школьных программ в факультатив можно считать последовательной акцией в деле оболванивая нации, лишения ее содержательного языка общения. Извините за повторение пройденного, но литературные персонажи — это не только герои книг, но и понятия национального сознания — Скалозуб, Фамусов, Манилов, Чичиков, ка-

питан Миронов и капитан Тушин, Ионыч, унтер Пришибеев... Литература, литературные типы дополняют и расширяют словарь нравственных понятий нации.

Случайно ли в нынешних обстоятельствах исчезновение с карты нынешнего, возрожденного (!) Санкт-Петербурга имен Гоголя, Герцена, Салтыкова-Щедрина? Логика возвращения проспекту Карла Маркса его дореволюционного названия — Большой Сампсониевский — понятна. Но почему улица, где жил Гоголь, где он создал многие из лучших своих творений, улица, названная его именем в 1909 году в связи со столетием со дня его рождения, должна называться в память об исчезнувшей двести пятьдесят лет слободе? Еще трудней понять выборочность в переименовании, то бишь возвращении старых названий. Чем Антон Рубинштейн лучше Николая Гоголя или Александра Герцена? Дурацкий вроде бы вопрос, но он возникает, когда думаешь, почему же это Троицкой улице, поименованной тоже в столетний юбилей композитора в 1929 году в улицу Рубинштейна, прежнего названия не вернули? Тоже центр города, тоже выходит на Невский... Надо думать, потому, что оперы Антона Григорьевича «Дмитрий Донской», «Купец Калашников» и даже «Демон» не так тревожат и обостряют умы, как сочинения Гоголя и Герцена.

Оглядись окрест, читатель.

Хотим ли мы для себя роли Красной Шапочки, которая в один прекрасный день окажется в животе у волка и будет в этом замечательно стабильном положении ожидать счастливого конца невеселой сказки?

«Сила и спасение народа в его интеллигенции, в той, которая честно мыслит, чувствует и умеет работать», — сказал и мысливший честно, и работать умевший Антон Павлович Чехов.

Но об интеллигенции, о планомерном уничтожении этого озонового слоя общества, быть может, в другой раз.

ТЕХНОЛОГИЯ + ОПЕРЕТТА

ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН

В защиту геологии

«Чилдрен! Чилдрен! Вы пробьете скатерть!» — как сказал бы один американец, школьный учитель.

В детстве меня, помнится, поразило различие между прямыми и кривыми линиями, а также тот факт, что если прямые линии образуют углы, то кривые склонны к формированию всяких чудесно сглаженных тел или извилистых комочков. Еще в дошкольном возрасте, играя «в ученика» и рисуя на клетчатых листочках углы — острый, прямой, тупой, у последнего я все норовил пририсовать на конце какой-то изгибающийся росчерк, дабы тем самым «затупить» его и оправдать название. «Я с детства не любил овал, я с детства угол рисовал» — написал советский поэт. Я же как раз любил овалы, всякого рода изгибы, мягкое сопряжение стен и пола, обеспечиваемое плинтусами. Другим неустранимым фантазмом для меня были нежные бугорчатые тельца кефирных грибков (тогда было распространено наваждение делать домашний кефир). Я даже всерьез собирался давать имена этим извилистым беленьким комочкам, процеживаемым на марлю, этим, как сказали бы сейчас, «фрактальным структурам», в которых каждый бугорок при ближайшем рассмотрении оказывается состоящим из множества подобных ему самому более мелких бугорков, и так далее, и так далее — вплоть до какой-то засасывающей, но крайне уютной бесконечности, этакой «белой дыры» запредельного сглаживания. Такая же фрактальность свойственна облакам, скалам, линиям гор и побережий, кратерам Луны и т.п. Так что все эти кефирные грибки, плинтусы, тупые углы со скругленными оконечностями определяли для меня пространство некоей домашней науки — условно я называл ее и продолжаю называть геологией, — уравнивающей мелкие трещинки паркета в квартире и воображаемые далекие странствия с караванами навьюченных верблюдов «в дебрях Центральной Азии», в горах и кофейного цвета песках (как на обложке одноименной книги академика Обручева). Впрочем, за квартирной геологией неминуемо маячит география и, далее, геополитика — так самая большая из этих трещин на полу была для меня «Суэцким каналом», в то время закрытым для прохода судов после Шестидневной войны. Надо заметить еще, что в современном регистре знаний геология вообще представляется уже какой-то полузабытой наукой — с ее детской, желудочной верой, будто в этом дурацком и яростном мире еще можно что-то собрать и, более того, сохранить, привезти на базу на караванах навьюченных верблюдов.

Так за всеми этими забавами маячит призрак идеологии, но не тот, который бродит по Европе или, скажем, по городским улицам, но, скорее, тот, который пробрасывается наугад такой узкой кремнистой пластинкой в чье-то освещенное окно. В зоне квартирной геологии-геофизики-геополитики эти идеологические выбросы, капельки, инвективы движутся совершенно подобно метафорам, также испытывают они «неприличное просветление» или «пустот-

ное просветление», ничего не дающее им, ничего не гарантирующее, кроме возможности «встать в строй», строй персонажей. Не метафора становится идеологией, но идеология — пустой метафорой, организующей то ли микроразрыв, то ли микрокомочек слов, что-то подобное переходу от честной прогрессивной буржуазной эклектики к внеположному, наплевательскому, орнаментализирующему art nouveau.

Литература и даже научная фантастика до сих пор черпают свой вымысел по преимуществу в том, что связано с политикой и этнографией, в перипетиях исторических или актуальных столкновений рас, народов и национальных меньшинств, пусть и представленных в каких-то слегка смещенных ракурсах. Но почему бы не сделать так, чтобы все эти нерушимые «расы и народы» по сути своей сами превратились в вымысел, в воображаемые поэтические объекты, в констелляции, подобные трещинкам пола, плинтусам и «тупым» тупым углам.

Падая в белую бездну уменьшающихся бугорков (или дробящихся национальных меньшинств), легко заметить, как фрактальность политики затмевается фрактальностью поэтики. Обычно литература берет за основу некую нерушимость народа, его «угнетенность», «злобность» или какую-нибудь «острошапочность», а дальше уже следует вымысел — скажем, смещение к инопланетному народу, смещение от «фараонности» пирамид к пирамидальности каких-то властных существ из десятого измерения. Однако само понятие «народ» — допустим, «речная цивилизация» — мы можем считать вымыслом как таковым, лишь поэтическим резонансом, возникающим из копошения метафор и метонимий вокруг «капели», «гусиной кожи», «земляных грудок» и тому подобного. Тогда наши персонажи, подаваемые как «представители народа», будут чем-то одновременно гораздо меньшим, но и гораздо большим — представителями стен у плинтусов и кофейных потеков на скатерти. Отчасти как «тупоконечники» у Свифта. Или как у Гофмана — «гений чертополоха», «повелитель блох». «Повелитель кефирных грибков».

Мы можем также представить себе политические инвективы как жанр: то бишь политические инвективы, кои следует понимать исключительно как поэтические инвективы. Жанр, разводящий геополитику между геологией и поэтикой. Интересно вообразить себе, например, творчество современного художника, который стал бы делать с подобным отношением, скажем, антифашистские монументы.

Вернемся, однако, к линиям и кривым. В регистре квартирной геологии они всегда будут в каком-то смысле линиями горы — загибающимися по контуру, примиряющими измерения длины и ширины. Всякая линия математически есть функция, определяющая границу раздела двух пластов, двух миров, двух сред, ее аргументы[1] — предполагаемые (воображаемые) обстоятельства случившегося, ступающие друг за другом след в след. Чтобы провести линию, мы вынуждены аргументировать, оправдывать ее, оправдывать чем угодно: горами, разрезанными лицами, торчащими зубами, далекими героями, где-то там стоящими, опирающимися на копье. Трещину в половице оправдывать заминированным Суэцким каналом, конфигурации далеких светящихся окон коллективным сознанием оправдывать. Поэтому для производства линии или даже в том случае, если она уже имеется, всегда задается как оправдание плоскость сечения, некий разрез поперек мира — вымышленный, сколь угодно мизерный и жалкий. Мы вглядываемся в плотные комочки мира, лишенные всяческих аутентичных очертаний, и плоскости разреза, плоскости анализа, списки и генеалогию придумываем для них, подобно тому как я собирался придумывать генеалогию кефирных грибков, имена им давать — сколь поэтические, столь и банальные имена породистых собак и скаковых лошадей. Так возникают линии, определяющие места пересечений мощных или незначительных, но бессловесных пластов с нашими убедительными или не очень, но говорливыми версиями.

---

[1] Аргументы — это не только риторика. В математике аргументами именуются те данные — числа, знаки, матрицы и т.п., — коими оперирует функция, выражая саму себя и выстраивая свой график.

В самом деле, когда мы смотрим на горы, как бы ни восхищались ими, мы всегда помним, что ведь мы — люди, а не какие-то там корпускулы бесшабашные, бессловесные, что язык у нас есть. Мы помним, что можем (и должны!) выстроить причины и следствия, определить обстоятельства, подлежащие и сказуемые расставить, решить, какая вершина будет основной, какая – прилагающейся к ней, прилагающейся по меркам наших воспоминаний, наших интересов и нами понятой красоты. Так появляется увечность любых горных систем — настоящих или квартирных, — так появляются структуры, подобные подпоркам или инвалидным аппаратам. Глядя на цепи гор, мы всегда стремимся раздробить, расщепить их, построить систему координат с «осью аргумента» и «осью функции», сделать какие-то вершины главными, привязать к ним наш взор. Именно поэтому у подножия любых горных систем снуют только поэтические машины, людям доступ туда вообще запрещен.

Вот мы, например, живем в трехмерном мире рельефа Земли, это и обеспечивает реестр наших наук, обеспечивает гносеологическую ось, вдоль которой география, геология, геометрия следуют друг за другом и соприкасаются с метафизикой. Но представим себе неких разумных существ, живущих в двухмерном мире на поверхности стола, покрытого, скажем, какой-то цветастой скатертью. Ведь тогда этой черно-белой последовательности наук с ее возвышающимися графизмами не было бы у них, вообще линий и графизмов не было бы, их науки были бы не линеарными, но, что ли, пятнистыми. Их географией могло бы стать какое-нибудь учение о текстильных делах, их геометрией — учение об орнаментах и цвете, их метафизикой — дискуссии о возможности продолжения или повторения какого-нибудь изображенного на скатерти лепестка.

Поэтому мы должны быть осторожны, когда о линиях говорим, линии, арабески завихряющихся и рассекаемых оснований возможны не в каждом из миров, допустимы миры, в которых линий и арабесков (точно так же, как и арабов) могло бы не быть, или миры, в которых анализ никогда бы не мог слить воедино в линию или версию совокупность точек, а всегда рассматривал бы их как отстоящие друг от друга[2].

Способность проводить линии — это способность обобщать, но чистота и мощь самих линий не зависят от глубины и фундаментальности обобщений, которые могут быть сколь угодно жалкими и невсамделишными. Это несбыточные возможности и дурацкие предположения — будь то изба с пауками, будь то цветастая скатерть с двухмерными существами, будь то геологические разрезы лица по уровню ушей, носа, рта, которые вычерчивал в свое время мой друг художник Вадим Фишкин. Чтобы образовались линии, мы должны рассечь ландшафты плоскостями, но когда возможности сильных, «божественных» сечений исчерпаны, почему бы не прибегнуть к легким, ухмыляющимся сечениям «через нос» и «через ухо». Линия — это функция, и не важно, какие объекты мы придадим ей в качестве аргумента, мы можем считать ворон, коралловые острова или кефирные грибки, но все равно их число, возводимое, скажем, в квадрат, всегда ляжет на какую-то плотную, полновесную параболу.

Линия сама по себе — всегда лишь какой-то завиток, похожий на тысячи других, образовавшихся по другим правилам завитков. Но она приятно интригует нас, намекая на то, что внутри, на существование где-то в глубине таинственных плоскостей, по отношению к которым сама секущая плоскость интерпретации будет только подручным инструментом. Линия обещает путешествие «к центру Земли», обещает геологию накопления и складирования причин (с последующим вывозом образцов караванами навьюченных верблюдов, естественно), но, загибаясь и смыкаясь, не выполняет этого обещания. Хотя, с другой стороны, мы можем представить себе, что в нашем изотропном мире начало каждой линии есть на самом деле лишь продолжение, пробой какой-то другой линии, разворачивавшейся до этого на другой плоскости. Тогда представление, что каждая начинающаяся линия — новая, будет в чем-то сродни (дьявольскому) представлению, что мы, просыпающиеся каждое утро, — это уже кто-то

[2] Современная философия, впрочем, убеждает нас, что так обстоит дело даже и в нашем обыденном мире.

другой, а в это время в оставшемся, вчерашнем мире наши близкие рыдают вокруг нашего мертвого тела.

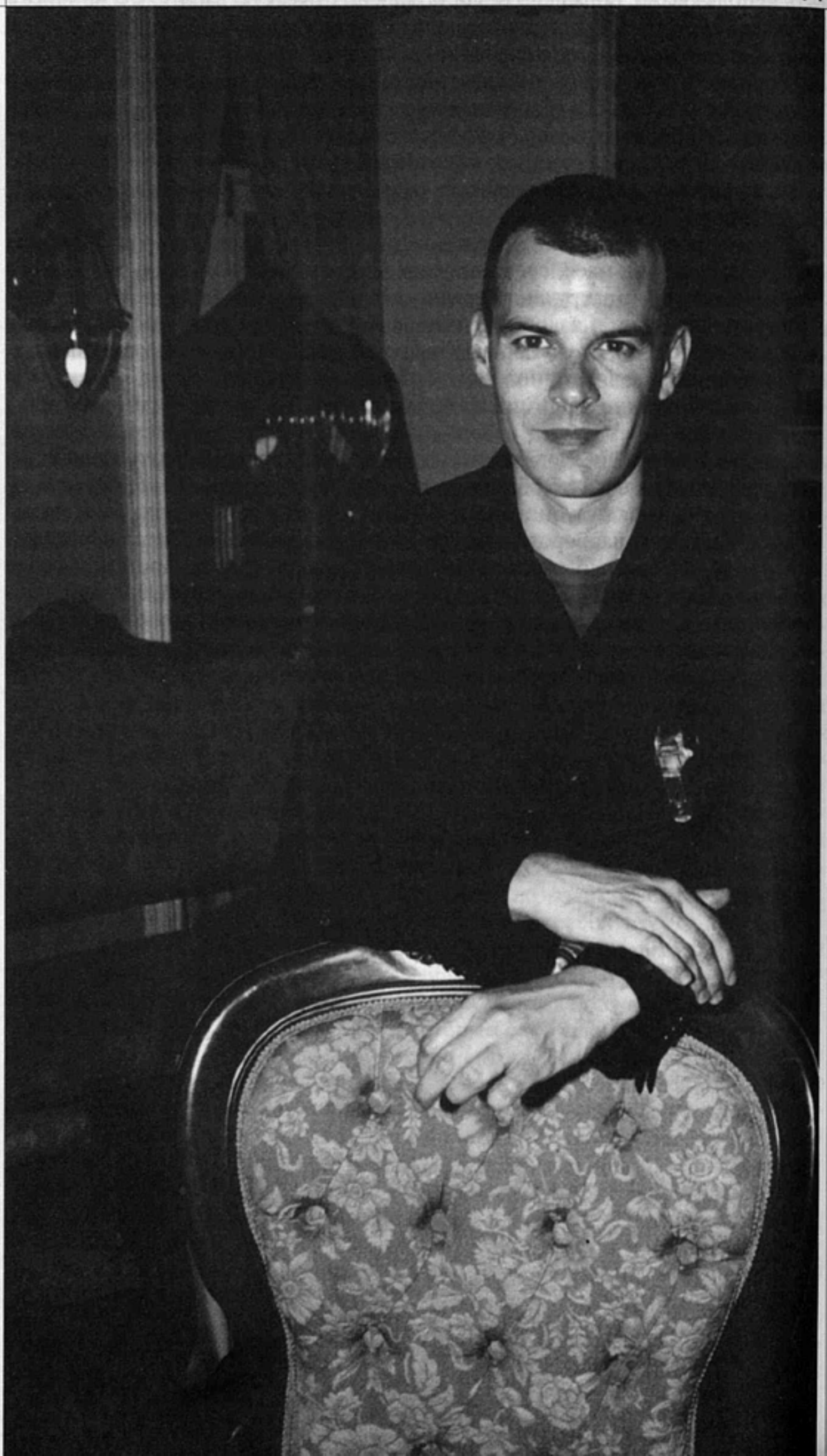
Мы пропагандировали выше переход от геополитики к геопоэтике. Но равным образом, наверное, справедливо и обратное: невозможно провести линию, которая принадлежала бы только сама себе, а не какому-то уже существующему контуру. И наши самые сладостные, интимные впечатления все равно наталкиваются на какой-нибудь нам не принадлежащий, заминированный Суэцкий канал. Мы восхищаемся, созерцая горный пейзаж, но наше восхищение не может быть использовано, обращено без остатка в поэтическую работу, мы не можем присвоить его себе. Об этом можно только мечтать, как о какой-то инвалидной коляске вдохновения, утопическом аппарате, сродни вечному двигателю. (Возможно, такой аппарат, из печенья Мадлен и обитых пробкой стен, удалось сконструировать Прусту. Так или иначе, в галерее основателей «квартирной геологии» его портрет по справедливости следует поместить первым.) Но, как правило, всякая линия, которую мы начинаем вести, считая ее поначалу исключительно своей, неминуемо дробится, распадается на осколки уже существующих склонов.

По мнению общества, линия художника должна проходить как тропинка среди подвешенных масс, среди опросов общественного мнения, она должна быть какой-то ловко закрученной равнодействующей, пробегающей через контроверсии идеологии и изящно примиряющей их. Но если мы хотим избежать этого круговращения среди обобществленных масс, на что мы можем опереться? На собственные воспоминания, о которых мы никогда не знаем, насколько они являются именно нашими? Или, быть может, на чистую, ухмыляющуюся любовь к науке — как просто любовь к порядку и пересчету? Но ведь есть еще и резонансы. И наша генеалогия невсамделишных островов, кефирных грибков и плинтусов может каким-то образом совпасть с тем гулким, безнадежным пересчетом, что творится в глубине мира. К любому зигзагу, который изобразила наша дрожащая или, наоборот, самоуверенная рука, всегда найдется совпадающий с ним нерушимый абрис горной цепи в какой-нибудь Аризоне. Любое сказанное нами наугад число может обернуться той пропорцией, благодаря которой возник и существует мир. И любая проведенная нами линия может оказаться именно той линией, из-за которой миру суждено исчезнуть.

Вот только по-прежнему непонятно, о каком, собственно, мире мы говорим.

Иерусалим

И М Е Н А



Франсуа Озон

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Озонова зона

В жизни Франсуа Озон субтилен и моложав, вызывающе юн для тридцатичетырехлетнего мужчины. Вежлив и терпелив даже с самым неудобным собеседником: ни словесных эскапад, ни эпатажных жестов. Он ничуть не похож на «молодого бунтаря» (каковым представила французского режиссера российская пресса), скорей уж — на студента-отличника, старательного, въедливого, размеренного в делах и мыслях.

«В какой степени продуманной была стратегия вашей карьеры?» — спрашиваю я Франсуа Озона. Почувствовав в вопросе подвох, он принимает защитную стойку: «Нет у меня никакой стратегии. Единственная стратегия — желание и удовольствие».

Биография Озона выглядит, однако, как наглядное пособие по поэтапному строительству карьеры. Диплом киношколы — в начале 90-х. До тридцати Франсуа Озон — автор короткометражек, податель надежд, собиратель авансов. Эпатажность его тем (размолвки гомосексуальных пар, немотивированное насилие, зачарованность смертью), давно пережеванных в кашицу европейским кинематографом, нейтрализуется респектабельностью авторских установок. Что не может не трогать чиновников из фондов и структур, финансирующих затеи молодых дарований. На этом этапе карьеры Озон не чуждается даже политической заказухи — в его фильмографии имеется, к примеру, «предвыборное» кино во славу левого политика Лионеля Жоспена. Короткометражки Озона путешествуют по второсортным фестивалям, получая весомые по тамошним меркам призы. Так — диплом за дипломом, истуканчик за истуканчиком — и созидается репутация «перспективного режиссера». В тридцать лет — полнометражный дебют, и арт-конвейер запущен: четыре фильма за три года. Внедрение в киноистеблишмент осуществляется с черного хода: второстепенные призы на первостепенных фестивалях (почин — Приз сексменьшинств в Берлине), первостепенные — на третьеразрядных. Тем не менее продолжительный список наград, их общая совокупность, их суммарный вес положительно влияют на раскрутку постановщика.

— Вы начинали с короткого метра, вас поддерживало телевидение...

— У меня не было стратегии, но был прагматизм. Я быстро осознал, что в основе моих лент — темы, которые не всем приятны и не для всех приемлемы. И если я хочу перенести свой замысел на экран, я не могу сбрасывать со счетов экономический аспект. Чем меньше денег вложено в фильм, тем легче мне будет жить: кино станет рентабельней. Если бы у меня был бюджет «Такси-2», то в случае коммерческого провала картины я рисковал бы лет на десять распрощаться с профессией. Предпочитаю делать недорогие фильмы, тут я более свободен и волен говорить то, что хочу сказать.

Франсуа Озон не ищет журавля в небе: по Сеньке шапка, по дарованию бюджет.

Европейское кино ест та же хворь, от которой давно уже страдает американский джаз: молодые певцы с яркими голосами, самобытной статью, живым темпераментом перетекают в попсу, в «солидном» джазе остаются по преимуществу отлично вышколенные, но маловразумительные вокалисты. Похоже, и европейское авторское кино постепенно становится прибежищем для «малых» авторов, вышколенных, впрочем, не хуже дипломированных джазменов. Рисковые и дерзновенные натуры, которые, собственно, и устанавливают вехи на кинопути, ныне предпочитают ориентироваться на коммерческие жанры.

Впрочем, малый бюджет и в самом деле дает режиссеру определенную свободу, хотя бы вольность в обращении со сценарием (собственного, конечно, сочинения). Так, во время работы над своим последним фильмом «Под песком» Озон существенно трансформировал первоначальный замысел: «Первые двадцать минут я снял, не зная продолжения фильма. Последовал полугодовой перерыв. Когда мы вновь приступили к съемкам, я понял, что не хочу оставить фильм без значимого мужского персонажа — он гибнет в самом начале. Пришлось превратить его в призрак».

«Крысятник» («Ситком»)

— В ваших фильмах наличествует набор определенных мифологем, фабульных ходов, людских типов. Вы снимаете иронический эпос, в котором юноши инфантильны, отцы обречены, связь с женщиной уподобляется инцесту. Таково ваше ощущение реальности или это конструкция, которую проще продать?

— Я не думаю о торге, когда делаю кино. Чаще всего в моих фильмах говорится о самоопределении мужчины, о том, как нелегко ему в молодые годы отыскать свою сексуальную самость. Общение с женским полом — столкновение с инаковостью, опыт принятия другого, непохожего существа. Чтобы преодолеть отроческие смятения и тревоги, необходимо идентифицировать себя по отношению к сестре, матери или другой важной для тебя женщине.

— В какой степени частный опыт — семья, любовь, отношение к сексу — влияет на выбор сюжетов ваших картин?

— Мои фильмы автобиографичны не в фактах, а в эмоциях.

— Выходит, вы проецируете на экран то, что вам не суждено пережить в реальности?

— Ну, я же пока никого не убил (возможно, это еще случится). Я действительно пытаюсь перенести свой опыт, свои эмоции и чувства в экстремальные сценарные ситуации. И тогда они обретают выпуклость, если угодно — реальность.

— В короткометражке «Летнее платье» и в «Криминальных любовниках»

повторяется один и тот же мотив. В первом случае после однократной связи со зрелой незнакомкой юный гей вновь начинает желать опостылевшего было бой-френда. Во втором — секс с мужчиной средних лет (годящимся парню в отцы) излечивает героя от заторможенности чувств, раскрепощает его страсть по отношению к подруге. Выходит, чтобы обрести себя, надобно нарушить табу, презреть запреты?

— Я предпочитаю персонажей, движимых желаниями, которые, возможно, они и сами не до конца осознают. Для того чтобы принять эти вожделения, героям нужно попасть туда, где их не ждут, очутиться там, где они не чают

«Под песком»

оказаться. В «Летнем платье» юноша до поры не может понять своей природы и дамская вещь (у парня крадут плавки, чужим платьем он прикрывает свою наготу) придает персонажу желанную сексуальность. И для хозяйки платья, его однократной возлюбленной, не слишком красивой дамы, это тоже какой-то знак. В «Криминальных любовниках» иное: парень не может переспать со своей девушкой — ему необходимо пройти через отношения с мужчиной, чтоб наконец заняться любовью с ней. Ситуация немного похожа на фабулу «Моральных историй» Эрика Ромера — там герою непременно нужно встретиться с одной женщиной, чтобы обрести другую. Только у Ромера все намного более целомудренно.

Мотив «преодоления для обретения» в несколько видоизмененном виде встречается и в ранней короткометражке Озона «Маленькая смерть» (кажется, это словосочетание французы используют и для обозначения оргазма). Любовь + кровь в стихе — банальнейшая рифма, любовь = смерть в кино — риторическая игра, культурологический каламбур. Фиксируя на пленку лицо и тело умирающего отца, молодой фотограф преодолевает свой застарелый конфликт с родителем, внутренний разлад с самим собой и обретает наконец вожделенную идентичность. Венчает фильм, естественно, гармоничный секс героя с красавцем сожителем.

— *Расскажите о своей семье...*

— Мои родители — преподаватели, люди достаточно скромные. Они очень хотели, чтобы я стал примером для младших, ведь я старший из четырех детей. Но я вовсе не был паинькой. Самое замечательное, что мои родители были открыты искусству и не противились моим творческим устремлениям.

Я не случайно напомнил режиссеру про его семейство. В лентах Озона навязчи-

во повторяется семейный мотив. Женщины в его экранном мире поделены на матерей и сестер, мужчины — на отцов и сыновей, в кавычках и без кавычек. В «Ситкоме» (у нас переименованном в «Крысятник») троица — юноша, мать, сестра, — чудесным образом пережив домашнюю сексреволюцию, без сожаления отправляет на тот свет ортодоксального во взглядах главу семейства. «Призрак отца» бродит и в «Криминальных любовниках», воплощаясь в диковатого лесного жителя, отшельника-людоеда, который не убивает «сынка», но учиняет над парнем эротическую инициацию. В фильме «Капли дождя на раскаленных скалах» («Капли воды на раскаленных камнях» — в любом случае, в названии утаена немецкая идиома, аналог русской «капли в море» или английской «слезы под дождем») отношения отец — сын переносятся на гомосексуальную пару. Старший мужчина сначала инициирует, затем порабощает младшего и в конечном счете уничтожает его. Как сказали бы в прежние годы, конфликт отцов и сыновей показан Франсуа Озоном диалектически, как единство и борьба противоположностей.

— Фильм «Под песком» стал первой вашей полнометражной лентой, где на авансцену вышла женщина. Что стало причиной этой метаморфозы? Что-нибудь важное случилось в вашей жизни?

— Что случилось со мной? Не знаю. Но чтобы снять такое кино, мне важен был опыт прежних фильмов. Новая картина соотносится с предыдущими, как ступеньки одной лестницы, — всякий раз ты хочешь двигаться вперед. В основе фильма детское воспоминание. Я видел, как утонул человек, как его жена уходила с пляжа, унося вещи мужа. Эта ситуация меня потрясла, и я не раз спрашивал себя: что случилось с этой женщиной после? И вот наконец я почувствовал себя достаточно зрелым, чтобы рассказать эту историю в кино. Ведь когда становишься старше, тебя самого начинают волновать проблемы старения и смерти. Я попытался домыслить развитие сюжета, а главное — создать портрет пятидесятилетней женщины. Сейчас не пишут достойных ролей для актрис этого возраста. Мне хотелось показать, что и в пятьдесят женщина может быть привлекательной и сексапильной, что и в зрелые годы она способна вести нормальную сексуальную и общественную жизнь.

«Под песком», пожалуй, наиболее соразмерный фильм режиссера: адекватное сочетание авторских амбиций и творческих потенций, малое кино малого автора. По-своему гуманное и искреннее. Критики, писавшие о последней картине Озона, в один голос твердят о нежданной трансформации его «темника» (житейское кино), стиля (холодноватый классицизм) и мифологического словаря (зрелая женщина вытеснила с экрана стандартного протагониста — молодого мужчину), о переориентации автора с клубного арт-хауса на добротный мейнстрим. Конечно, в этом фильме можно распознать ответную реакцию на утверждение новой французской моды — феминистского кино, агрессивно и дерзко отстаивающего примат женского сознания и женской сексуальности. Но если внимательнее вглядеться в сюжет, соотнести его с фабулами прежних лент режиссера, черт сродства отыщется куда больше, чем точек разрыва. Взрослеющий автор расширяет круг объектов самоидентификации, но сохраняет верность своему базовому мифу. В сущности, «Под песком» — фильм о безотцовщине (в широком, метафорическом смысле слова). Героиня не может и не хочет освободиться от протекционистской власти погибшего мужа-отца (актер Бруно Крамер, сыгравший эту роль, ощутимо старше своей экранной супруги — Шарлотты Рэмплинг), иначе рухнет ее устоявшийся мир, иначе ей не избежать смены вех, нового самоопределения. «Отец» окончательно превращается в тень, но мира живых фантом покидать не желает.

Кино последних лет затеяло жутковатые игры с аксиомами обиходного фрейдизма: батюшку за ненадобностью гробят в озоновском «Ситкоме», мужское начало подчистую вытравляется в альмодоваровской мелодраме-фантасмагории «Все о моей матери», традиционные мужские модели поведения ставятся под сомнение даже в голливудской драме «Скорбь» (которая также завершается отцеубийством). Возможно, это не просто лихие сценарные игры — важные знаки культурных подвижек, дрейфа общественных стереотипов.

Но если, на радость отрокам и феминисткам, «отец» все же мертв, придется или взвалить его ношу на себя, или научиться сосуществовать с его неотвязным призраком.

— До последнего времени французские авторы, претендующие на респектабельность, старались не превращать личную гомосексуальность в составляющую творческого имиджа, в товарный знак. Насколько я знаю, вы были первым...

— Да. Но это взгляд иностранца. Во Франции принято видеть в постановщике не столько гомо-, гетеро- или бисексуала, сколько режиссера, автора.

— Тем не менее на вашем официальном сайте (в числе немногих иных) имеется ссылка на англоязычный сайт, посвященный quir cinema...

— Ну, «куир» и «гей» — не абсолютные синонимы. В слове «куир» превалирует значение «странный». Кино этого типа может делать и женщина.

«Криминальные любовники»

«Капли дождя на раскаленных скалах» («Капли воды на раскаленных камнях»)

В США, к примеру, меня причисляют к режиссерам «странного кино».

— И все же, отчего во Франции не было ни своего Фасбиндера, ни своего Джармена?

— И Альмодовара тоже не нашлось. Был такой режиссер Тешине, но он делал очень классичное, очень буржуазное кино. Возможно, я просто подоспел вовремя.

Франсуа Озон, действительно, появился к сроку. Общее измельчание французского кино — 90-е не породили режиссерских фигур, сопоставимых с «нововолновцами» 80-х, — позволило ему не затеряться в тени сверстников и коллег. На руку режиссеру сработал и импортированный из США принцип эстетического квотирования: место национального гей-автора оказалось во Франции вакантным. Кроме того, комфортные псевдострашилки Озона были восприняты частью критики, как респектабельная альтернатива двум влиятельным тенденциям конца 90-х — развлекательным киноколоссам во вкусе «Астерикса и Обеликса» и агрессивному дамскому самовыражению, антимужскому «самочному» кино. Тем более что несмотря на игры с перверсиями и показной анархизм, Озон никогда не покушался на глубинные общественные устои — буржуазный уют и первородство в социуме мужского начала.

— Каков возрастной состав вашей аудитории во Франции? Поколение 68-го года, сверстники, люди моложе вас?

— Скорее, мои сверстники или те, кто моложе. Не думаю, однако, что во Франции у меня так уж много поклонников. Истинные фанаты живут за границей, мои картины больше ценят за рубежом.

— В нашей стране вас раскручивали как эпатажника и хулигана. Но если сравнить ваши фильмы с лентами бунтарей 70-х (Пазолини, Ходоровского, Макавеева, Феррери), окажется, что они выглядят вполне благодушными и комфортными. Не ощущаете ли вы себя посредником между авторами этого поколения и теми, кто родился после вас?

— Люди 70-х хотели политических сломов, смены общепринятого дискурса. Они стремились растормошить сонную аудиторию. Нынче ситуация иная — рухнули все табу.

Интервьюер, пытавший Озона незадолго до меня, сформулировал свой вопрос жестче: «Не считаете ли вы свои фильмы вторичными?» И получил более внятный ответ: «Я постмодернист». Кинематограф Франсуа Озона, действительно, в значительной степени строится на манипулировании моделями «левого» кино

60—70-х годов. Если угодно, это европейский аналог нашего соц-арта, инсталляция из икон и идолов, подспудно вышучивающая некогда великое и святое. Но подвох не сразу бросается в глаза. Используя ностальгию интеллектуального истеблишмента (критики) и нереализованные вожделения сытого молодняка (зрители), его начетничество мимикрирует под бунтарство.

«Ситком» — травестийный ремикс пазолиниевской «Теоремы», миссия пробудить сексуальную самость в членах семьи добропорядочных буржуа доверена здесь крысе. В основе «Криминальных любовников» — «страшная» сказка братьев Гримм, которая декорирована извлечениями из «Любовников» Луи Маля, «Вечного возвращения» Деланнуа — Кокто, из диснеевской «Белоснежки» и фотоальбомов Пьера и Жиля. Некоторые критики находят даже, что в фильме «наследил» Годар. Мики Манойлович, сыгравший здесь отшельника-людоеда, и сам по себе ходячая цитата — он «лицо» черного балканского кино. «Капли дождя на раскаленных скалах» представляют собой одну разбухшую гиперцитату. Не просто «чествование» классика, омаж Райнеру Вернеру Фасбиндеру — своеобразный конспект его тем и приемов. Сценарий сочинен Озоном по юношеской пьесе Р.В.Ф., которую сам автор удачей не считал, во всяком случае, ни ставить на сцене, ни экранизировать ее не порывался. Кураж игры заключается в том, чтобы принудить призрак классика все-таки сделать это.

Именно Фасбиндер — кинематографический фаворит Озона. В одном из интервью режиссер обмолвился, что «работает по-фасбиндеровски», то есть быстро и по наитию. Но самое существенное, что сближает двух авторов, — заведомая дегероизация персонажей, отказ от возвышающей романтизации, вето на изображение незаурядных личностей. Оба, и Фасбиндер и Озон, предпочитают заселять свои экранные миры не титанами, а разноликими, но узнаваемыми посредственностями.

— Как вы строите отношения с актерами? В какой степени позволяете им оставаться самими собой, в какой — манипулируете ими?

— У меня нет ощущения, что я манипулирую актерами. Стараюсь основывать работу на доверии. Мне важно, чтобы артист понял, чего я от него хочу, и принял мое видение персонажа. До съемок я детально объясняю задачу, а потом направляю исполнителей по нужной колее. И все же я всегда открыт диалогу с актером — он ведь нередко лучше чувствует персонажа, сживается с ним, проводит в его «шкуре» целый день, а я отвлекаюсь на технические задачи. Так было с Шарлоттой Рэмплинг в фильме «Под песком». Она настолько сроднилась со своей героиней, что в какой-то момент я перестал направлять ее, лишь уточнял детали.

— Ваши фильмы сделались культовыми в России. Как вы считаете, почему — стык культурного опыта, умелый пиар?

— Для меня это тайна. Конечно же, я польщен тем, что мои картины интересны российской публике. Вероятно, они подоспели к сроку — русское общество становится более свободным, раскрепощается, познает новые формы сексуальности, становится более терпимым.

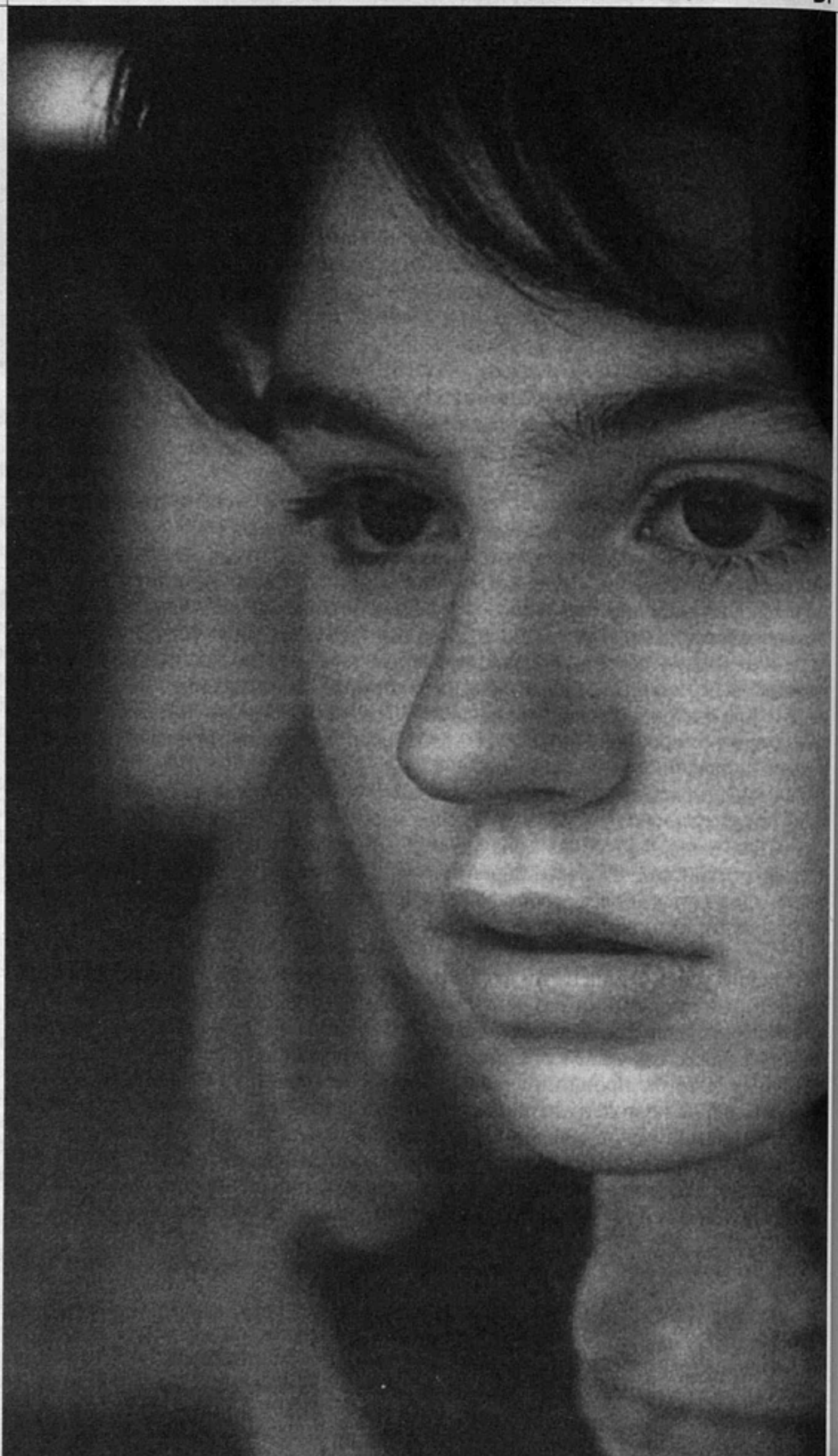
Российский успех Озона начинался с рекламных флайерсов и спичечных коробков, которые прокатчики его лент раскидали по московским гей-клубам. Трюк сработал — залы на премьерных показах были полны. И все же аудитория озоновских лент оказалась у нас куда шире, чем круг представителей сексменьшинств: столичные эстеты, провинциальные умники поколения «Иванушек» и MTV. В России нынче не моден нигилизм, юным яппи чужды проявления доподлинного анархизма, но где-то в глубинах их глянцевых душ упрятаны токи энтропийных эмоций. Франсуа Озон, соединивший укрощенную агрессию с уютной буржуазностью, дал этой аудитории культурное алиби, ощущение причастности к запретному, к некоей провокации, безобидной, однако, как бумажный тигр.

— Какого вопроса я так и не задал вам? Какой точки недостает в этом портрете?

— Не знаю, что русским интересно во мне, помимо сексуальности и деталей частной жизни.

— Но ведь сексуальность являет себя на экране...

— Неужели?



«Розетта»,
режиссеры Люк и
Жан-Пьер Дарденны

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Европа — территория кино

ЕВРОПЕЙСКОЕ КИНО НА ВХОДЕ В НОВЫЙ ВЕК

Последний реализм

Возможно, существует мистика цифр, но именно конец века и тысячелетия подвел итог вялотекущим процессам в европейском кино, которые уже давно не складывались ни в какую внятную тенденцию. Особенно очевидно точки над i расставил Каннский фестиваль 1999 года — последний или предпоследний, считайте как хотите, в двадцатом столетии.

Как будто стимулируемые ответственной датой, представили на самый жестокий конкурс свои новые работы ведущие режиссеры мира. Ни один из этих культовых авторов (за компромиссным исключением Педро Альмодовара) не был награжден ни одним из призов. Так же как не прозвучал на фестивале и ни один голливудский фильм.

Это резко переменило систему художественных ориентиров. В каннской программе неожиданно появились как будто бы периферийные, скорее провокативные, чем самоценные, но тем не менее весьма значимые работы. Это «Человечность» француза Бруно Дюмона и «Розетта» бельгийцев Люка и Жан-Пьера Дарденнов. Первая из них получила Гран-при жюри, вторая, что и вовсе сенсационно, отхватила «Золотую пальмовую ветвь». При всем различии этих картин их сближает новая мера реализма, который в новейшем европейском кино выступает то с приставкой «гипер», то с приставкой «соц», то с приставкой «порно» (в последнем случае особенно часто в союзе с феминизмом).

Когда награждали социально-гуманистическую (по мнению некоторых наших соотечественников — соцреалистическую) «Розетту», снятую ручной камерой в манере датской «Догмы», в зале стоял свист, которого не бывало со времен награждения «Сладкой жизни» Феллини. Канн в очередной раз подтвердил репутацию фестиваля, который делает возможной открытую и плодотворную конфронтацию радикальных представлений о том, что есть кино, с консервативными. Присуждение на том же фестивале приза за лучший сценарий Юрию Арабову за «Молох» вполне вписывалось в этот радикальный контекст, который задали директор фестиваля Жиль Жакоб и председатель жюри Дэвид Кроненберг.

Выбор Жакоба и вердикт Кроненберга окончательно определили актуальный кинематографический вектор в преддверии нового столетия: за неимением лучшего определения обозначим его как «последний реализм». Впервые после итальянского неореализма и французской «новой волны» возникло подобие направления, школы, манифеста. И даже то, что год спустя после торжества «Розетты» в Канне победила «Танцующая во тьме» того же фон Триера, коварно презревшего все каноны «Догмы», тем не менее говорит о бурном обновлении европейского кино. На его фоне рутинный голливудский мейнстрим остался в качестве неизбежной жертвы, которую киноискусство обязано приносить массовости. Культовое постмодернистское арт-кино со знаком качества — Линч,

Гринуэй, Альмодовар — тоже уже принадлежит прошлому. Будущее за попытками в очередной раз обновить язык кино, освежить его тематику и профессиональный арсенал.

Постмодернистский виртуальный опыт в конце 90-х годов явно исчерпал себя. Прорыв в новую социальную, экзистенциальную, эстетическую и физическую реальность (вспомним «реабилитацию физической реальности» Зигфрида Кракауэра) необходим сегодня, как был необходим в середине века, когда Росселлини снимал «Рим — открытый город» и «Германию, год нулевой». Это напоминание о том, что кинематограф не сводится к постановочной голливудской «сверхреальности», что он время от времени испытывает потребность вернуться к своим аутентичным истокам и поискать более органичный киноязык. Куда

«Человечность», режиссер Бруно Дюмон

приведут эти поиски, мы узнаем лишь в грядущем столетии, но то, что это столетие у кинематографа будет, стало несомненно.

Что такое последний реализм? Ведь он прописан не только в Европе: достаточно сослаться хотя бы на новейший иранский опыт, и тогда термин «последний», впрочем, как и «реализм», может быть подвергнут сомнению. Тем не менее настаиваю на том, что именно европейское кино продолжает определять подспудные мировые тенденции. Потому что именно в Европе кинематограф сохраняет наиболее давние и глубокие связи не только со своей натуральной историей и географией, но и с мифологией — в том числе голливудской.

Выход из Платоновой пещеры

После войны в Персидском заливе — виртуальной войны без адекватного отображения — чувство реальности утратило свой привычный прагматический смысл для европейцев, знавших прежние войны не понаслышке. Югославский опыт показал, что чудовищные виртуальные миры могут существовать под боком и затрагивать интересы европейского народонаселения постольку-поскольку. Существование в непосредственной близости от России — этого огромного, непостижимо виртуального монстра — еще один сигнал утраты контакта европейцев с физической реальностью.

Между тем отреагировал на эти сигналы оперативный Голливуд. Отреагировал проблемно-аналитическими фильмами типа «Шоу Трумена» или «Хвост виляет собакой». Там реальности больше не существует, существует только ее симуляция. Впрочем, это не совсем так: ведь мы воочию видим «похитителей реальности», злодеев, укравших простой и ясный материальный мир. Эти злодеи — жрецы пиара, служители телевизионных корпораций. Они превращают в иллюзию как человеческую жизнь, так и человеческую смерть.

Однако и в жанрах action или science fiction, менее нагруженных социальными смыслами, прослеживается то же чувство роковой утраты. Меняется даже тип героя-супермена: если Шварценеггер — это мускулистое и тяжелое тело, то Том Круз в фильме «Миссия невыполнима» или Кину Ривз в «Матрице» практически бестелесны: они парят в воздушном пространстве, потеряв связь с землей, точно так же, как современный кинематограф.

Другой новейший пример этого же рода — «Невидимка» Паула Верхувена. Комментируя истоки этого замысла, Верхувен вспоминает, что некогда изучал в гимназии древнегреческий и читал в оригинале Платона. В одной из своих

книг античный философ дискутирует на тему о том, что бы случилось с людьми, овладей они секретом человека-невидимки. Не только замысел фильма Верхувена восходит к Платону, но и весь современный американский кинематограф — это возврат в Платонову пещеру, пещеру, где тени (идеи) преобладают над вещами (реальностью). И в самых тупых голливудских фильмах можно найти отголоски утонченной платоновской философии.

Неголливудское кино тоже ощущает утрату реальности как проблему. В иранском кинематографе, куда не дошли еще крайности виртуальной революции, альтернативой реальности (и в то же время ее высшим выражением) становится само кино, престиж которого чрезвычайно высок в этой стране и носит почти что характер культа. В финале фильма Аббаса Киаростами «Вкус черешни» мы становимся свидетелями того, как исчезает прозрачность интерпретации реальности, — и тогда реальностью становится кино. Мы видим людей с аппаратурой, ведущих утреннюю съемку; тем самым подвергается сомнению или, во всяком случае, становится метафорой «жизнь как она есть».

В Европе культ кино остался в далеком историческом прошлом. Тем не менее именно Европа — в гораздо большей степени, чем Америка, — испытывает подсознательный ужас перед реальной Историей. Не только Спилберг делает о Холокосте сентиментальную сказку, но и итальянец Бениньи снимает о концлагерях водевиль «Жизнь прекрасна». Это тоже своего рода возврат в Платонову пещеру и уход от реализма некогда великого итальянского кино.

И все же именно у европейцев в последнее время активно заработал инстинкт, направленный против утраты «шестого чувства» реальности, будь причиной этой утраты телевизионная или голливудская манипуляция. Европейское кино мало-помалу выходит из Платоновой пещеры в телесный материальный мир.

Художественная Европа всегда славилась склонностью к модернизму — так вот, теперь самым модернистским объявлен путь возвращения к реальности. И не только в чисто кинематографическом (догматическом) смысле. Здесь же и

«Восток — Запад», режиссер Режис Варнье

новое открытие мира рабочих и труда (целая серия французских фильмов во главе с «Человеческими ресурсами»). Или сфера интимных и сексуальных отношений (другая серия французских феминистских фильмов типа «Романса» и «Трахни меня»).

В этом свете «Розетта» (с ее заостренной социальной темой) и «Человечность» (с ее откровенной порнографичностью) обозначают не просто парадоксы призовой фестивальной жизни, но действительные вехи нового европейского кино. В обоих фильмах традиционная экзистенциальность авторского взгляда сочетается с той мерой реализма, которую тоже можно было бы назвать традиционной, если бы она в сегодняшнем контексте не выглядела принципиально новой. Ведь новое — это, как известно, хорошо забытое старое. И потому, говоря о «последнем» реализме, мы имеем в виду лишь хронологию уходящего века.

Еще один новый вектор: Север — Юг

Название снятого во франко-российской копродукции фильма «Восток — Запад» прозвучало рудиментом старой политической и культурной парадигмы. Эта парадигма пережила горячую и холодную войну, падение железного

занавеса, иллюзии строительства единого европейского дома и крах этих иллюзий.

Сегодня, когда Польша и Чехия активно интегрируются в Европу, фильмы этих стран еще более редки на западных фестивалях, чем даже российские. И на тех же фестивалях проходят бесконечные дискуссии на тему «Восток — Запад: модели интеграции», но сам факт этих дискуссий свидетельствует о том, что никакой реальной интеграции не происходит и кинематографическая Восточная Европа остается особой зоной, провинцией, резервацией — называйте, как хотите.

Восток — Запад применительно к кинематографу можно понимать и как более общую культурную оппозицию, особенно в связи с бумом китайской, японской, корейской и иранской кинематографий. Однако, как все очевидное, это противопоставление влечет за собой цепь стереотипов, которые только замыливают глаз и затемняют содержание процесса.

В таких случаях полезно сменить оптику или угол зрения и посмотреть на происходящее иначе, вспомнив, что мир четырехсторонен и существует также

«Юха», режиссер Аки Каурисмяки

ось Север — Юг. Французы уж поняли это, закрыв кинематографический Фонд помощи развивающимся кинематографиям под названием «Восток» и создав новый — «Юг». И хотя речь идет порой об одних и тех же странах (это могут быть и Грузия, и Турция, и Таджикистан), геокультурный вектор складывается принципиально иной.

Когда за основу культурной географии берется Восток — Запад, совершенно ясно, где у этой модели центр, где периферия. Ведь это модель евроцентристская. Когда происходит переакцентировка на Север — Юг, отделить центр от провинции гораздо сложнее. В Италии говорят: «Все, что южнее Неаполя, – это уже Тунис». Сицилия стала неиссякаемым источником сюжетов для итальянского кинематографа, но его интеллектуальный и производственный центр всегда был на Севере.

Но вот возьмите Германию с ее сложной исторической судьбой. После десятилетий раздела и долгожданного воссоединения трудно сказать, какой кинематографический центр «центрее» — Берлин или Мюнхен. Притом что они явно разнятся в своем отношении к политике и философии, по своим авторским и жанровым ориентациям. Точно так же в России даже после десятилетий советской централизации невозможно развести по «центровому принципу» Москву и Петербург, но очевидно, что это две разные, во многом антагонистичные культурные традиции.

Если посмотреть на карту Европы в целом, эстетику ее южных регионов можно обозначить как «экзотический провинциализм». Лучшими примерами здесь могут служить кинематограф Эмира Кустурицы и грузинская школа. Год назад на семинаре в Питсбурге вспыхнула нервная дискуссия, которую спровоцировал Михаил Ямпольский. Он высказался приблизительно в том роде, что «все эти Параджановы, Абуладзе и Кустурицы» выращивают свои плоды в отдалении от подлинных (англо-саксонских) культурных угодий и формируют цветистую, но дегенеративную ветвь, подобную латиноамериканскому роману.

Напротив, европейский Север — это интимный «космизм» Бергмана и «имперская» эстетика Ларса фон Триера. Вероятно, и Петербург произвел бы нечто подобное, если бы несколько иначе сложилась его историческая судьба.

В то же время существует великолепный северный провинциализм финского минималиста Аки Каурисмяки или его исландского коллеги Фридрика Тора Фридрикссона. Сменив горизонталь на вертикаль, мы вовсе не выруливаем к более простой схеме. Напротив, пространство Европы расширяется, и в его пределах мы все больше ощущаем значимость периферийных явлений, которые можно обозначить как «эстетика края». И уже не важно, идет ли речь о Севере, Юге, Западе или Востоке. Периферийные страны типа Португалии, Ирландии или Норвегии оказываются в этом новом контексте чрезвычайно важными и интересными.

При этом они, как правило, выходят из своей провинциальности в более широкое пространство через репрезентативную фигуру культурного «местного героя». Даже не столь уж периферийная Испания сегодня воспринимается как «страна Альмодовара». О существовании Финляндии многие не слишком эрудированные обитатели нашей планеты узнали благодаря фильмам Каурисмяки.

Что в этом смысле сказать о России? Она по-прежнему остается страной Эйзенштейна и Тарковского, то есть праисторических достижений авангарда и взлета авторского мессианизма в его экзальтированном российском варианте. На карте новой кинематографической Европы, где активно взаимодействуют глобальное и локальное, северное и южное, маньеристское и реалистическое, Россия вытеснена на периферию этого процесса и все больше погружается в культурную депрессию.

Проснется ли она и станет ли для нее новый век золотым, серебряным или бронзовым — зависит, в частности, от того, сумеет ли российский кинематограф воспринять живые токи, идущие из соседних европейских и азиатских стран. Или он останется диким полем, на котором будут бессмысленно гулять, гася энергию друг друга, западные и восточные ветры.

P.S. Статья написана по мотивам последних фестивальных наблюдений, а также конференции ФИПРЕССИ на Фестивале фестивалей в Петербурге. Приводимые ниже тексты, эти наблюдения дополняющие, представляют собой фрагменты интервью, взятых мной у знаковых фигур современного европейского кино.

Ларс фон Триер

Можно много говорить об аналогиях с «новой волной», об отношениях с французским, итальянским или английским кино. Но почему возникла «Догма»? Дело в том, что кинематограф время от времени должен проходить процесс очищения. И я почувствовал: пора! Мы решили делать все по-новому и потому неизбежно повторили то, что было когда-то раньше. Ведь ничего абсолютно нового не существует в природе. В этом смысле весьма специфические принципы «Догмы» по сути дела не случайны, они соответствуют неким внутренним законам. Один из них состоит в том, чтобы ограничить себя. Когда ты себя ограничиваешь в многообразии формальных приемов и технологий, у тебя появляется гораздо больше возможностей остановиться на главном.

И вот еще что мне нравится в «Догме»: она представляет собой коллективную, очень дисциплинированную акцию, в ней есть что-то милитаристское. Люди «Догмы» во многом очень похожи друг на друга, и вместе с тем в каждом из них есть что-то индивидуальное, хотя иногда это трудно увидеть с первого взгляда. Мне хотелось посмотреть, что получится, если мы, несколько режиссеров, начнем делать как бы общий фильм. Кино, построенное на единых правилах, о которых предварительно договоримся. Конечно, это не значит, что мы решили окончательно убить идею автора и в самом деле намерены скрывать имена режиссеров, сделавших тот или иной фильм. Но мы будем выражать свое общее мнение о языке кинематографа, и, возможно, кто-то к нам присоединится. «Догма» открыта для всех желающих.

Паул Верхувен

Платон описывает, как вели бы себя люди, если бы стали невидимыми. Он ис-

пользует специальный редкий глагол, чтобы описать этот эффект. Невидимки входили бы в чужие дома и вступали в какой-то особый контакт с нормальными людьми. Что означало это загадочное «вступить в контакт»? Старуха, которая обучала нас греческому в гимназии, сверкнула глазами и сказала: «Невидимка войдет в любой дом и ляжет с кем захочет». Только на перемене до нас дошло, что она имела в виду совокупление. И я полюбил Платона!

Человеческие существа ведут себя пристойно только потому, что общество принуждает их к этому. Но если бы они знали о своей безнаказанности, они не смогли бы устоять перед соблазном украсть, изнасиловать, убить. И я не устоял перед соблазном снять этот фильм о мерзости человеческой природы.

Фантастика хороша тем, что развязывает воображение. Но это не значит, что я поклонник жанра science fiction. Изрядное число романов этого типа навевает на меня скуку. В миллион раз больше меня интересует история русской или французской революции, падение Римской империи и другие великие исторические драмы. Кроме того, должен сказать, что и фантастика тесно связана с реальным опытом человечества. Говоря о том, что общество навязывает человеку модель поведения, трудно не вспомнить хотя бы о нацистской Германии. Многие чувствовали себя тогда столь же безнаказанно, как человек-невидимка. Конечно, не все, пускай каждый десятый, но этого уже было достаточно.

Аки Каурисмяки

Единственная фраза, которую я знаю по-русски: «В юности жизнь Максима Горького была очень тяжелой». Работая над «Юхой», я много думал о России. В финском романе, по которому сделан фильм, роковой соблазнитель Шемейка, который уводит Марию, приезжает из Карелии. Может, это метафора того, каким образом Финляндия была присоединена к России? Впрочем, по существу, в романе об этом не говорится. И даже неизвестно точно, когда происходит его действие. Скорее всего, в XVII веке, когда границы во многих частях Европы были прозрачными. Сначала я думал сделать так, чтобы соблазнитель приезжал из Петербурга. Но потом решил не трогать эту деликатную тему. Об этом надо говорить очень точно или не говорить вообще.

Все мои фильмы рассказывают о старой Финляндии дотелевизионной эры — о провинциальной стране, которой больше не существует. В сегодняшней Финляндии уже все разучились писать от руки. У каждого с одной стороны компьютер, с другой — мобильный телефон. Утрата патриархальной провинциальности может быть уподоблена тому, что произошло в кинематографе, когда он стал звуковым. Заговорив, кино утратило чистоту и невинность, что и составляло его главную прелесть.

Вот поэтому мне захотелось сделать немой фильм — но, конечно, не ортодоксально немой. Зато следующая моя картина будет цветной и болтливой. Ведь если продолжать идти по минималистскому пути, который я выбрал, придется вместе со звуком убрать и картинку. Тогда на экране останутся только тени.

В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Голый человек на горизонтальной земле

АМСТЕРДАМ-2000

Бедная женщина с окраины Алма-Аты приютила в своем домике-развалюшке пятьдесят бездомных. Бездомных собак. Молодой босниец удалился от войны и мира в созданный им собачий приют (у него собак просто без счета). Тобиас Шнеебаум, художник, антрополог, гей и житель Нью-Йорка, совершил путешествие к последним каннибалам перуанских джунглей и сам стал каннибалом. Команда последователей неугомонного Ларса фон Триера сделала свою частную жизнь частью арт-эксперимента, а

«Подбиратели и я», режиссер Аньес Варда

самих себя — экспонатами авангардной выставки-хэппенинга. Группа добропорядочных на первый взгляд, очень средних американцев средних лет из среднего класса экспериментирует с промискуитетом и занятиями сексом с незнакомыми людьми. Бывшая певица, бывшая наркоманка, бывшая буржуазка из Германии нашла наконец счастье в жизни — оно воплощено в тибетском монахе — и теперь отправляется с ним в Тибет. Рикардо Лопес, двадцатичетырехлетний американец, беззаветный поклонник Бьёрк, ненавидит весь мир. Но главное, он ненавидит себя и снимает себя, ненавистного, в наиболее омерзительных проявлениях, на home video, снимает много месяцев, готовясь послать взрывчато-смертоносную посылку кумиру, которая стала ныне частью мировой машины по производству, как он считает, лживых шоу-образов. Иранская женщина, вдова и дочь беспомощной старушки, вопреки всем фундаменталистским гендерным нормам, вынуждена заняться мужским делом — рыбачить, выходить в море на никудышном суденышке и скандалить на рынке с конкурентами. Три сестры, жительницы американской провинции, страдали от отца-насильника и теперь с готовностью часами рассказывают об этом в камеру сыну одной из них. Подростки из африканской страны Свазиленд (каждый второй из них ВИЧ-инфицирован, и это норма в их стране) хохочут в голос над информа-

цией, что бывают десятилетние девочки, не испытавшие секса. Советская актриса Караваева, утратив возможность сниматься в кино, израсходовала сотни метров пленки, снимая на любительскую камеру саму себя, играющую любимые и невозможные для нее в реальности роли...

Все эти люди далеко за пределами нормы. Того, что все еще называется нормой. Они исключение, отменяющее правило, и новая норма документалистики одновременно. Именно они становятся большинством среди «документальных» героев. Эти ненормальные. О чем недвусмысленно свидетельствует программа прошлогоднего Амстердамского фестиваля неигрового кино, едва ли не самого представительного в мире. И явно претендующего на то, чтобы определять тенденции. Причем не только данного искусства, но и текущей реальности, с которой документалистика по своей природе связана простотаки смертельным образом.

Смертельно связанные

А что есть норма? И что есть нормальная жизнь? И что такое жизнь реальная? Но главное, что такое второй герой нынешней документалистики, куда более важный, чем первый, который в кадре? Тот, без кого она, связанная с текущей реальностью, просто обессмысливается? То есть зритель кто? Вот в чем вопрос. До какой степени он нуждается в документальной кинореальности? В реальности вообще? Что его трогает? Что вообще его способно тронуть?

Амстердам явно перенес центр тяжести своей программы на плечи зрителя, произведя над ним смертельный эксперимент. Точнее, пограничный. Представив пограничных в своем экстремизме персонажей, которые и обустраивают подчас свою реальность как если не запредельную, то вполне пограничную.

Передовые отряды кинематографистов в последнее время всерьез мыслят о проблемах гуманистической бесчувственности и извращенной психологической защищенности зрителя и пытаются прорвать эту дымовую завесу, отделяющую от другого мира. Истинного мира чувств. Или мира истинных чувств, как угодно. Или от мира истинной реальности, где есть место истинным чувствам и истинному сопереживанию искусству и его героям. Примеры множатся в разных сферах культуры. С помощью шока пытался воздействовать на зрителя в своих «Забавных играх» Михаэль Ханеке, а потом перешел к воздействию намеренной провокативной отстраненностью в фильме «Код неизвестен». Эксперимент по переживанию Большого Катарсиса поставлен Ларсом фон Триером над бесчувственным наблюдателем-зрителем в лабораторных условиях мюзикла, максимально удаленного от физической реальности. Британское театральное движение Verbatim требует от драматурга прямой записи слов конкретных людей в их конкретных физических обстоятельствах и передачи их актером и режиссером без худобработки — дословно, буквально (отсюда и название движения, означающее «дословная, буквальная передача, стенографический отчет»). Для того чтобы потрясти смотрящего фактом воспроизведения сырья арт-средствами.

Кинодокумент и документальный персонаж в этом смысле не то чтобы отставали, но были лимитированы своей приближеностью к функции как бы медицинской: они ставили диагноз. Запредельные персонажи, ввиду своей самоигральности, в документалистике в последние годы, конечно, появлялись. Особенно у нас, где сама реальность балансирует на грани и плодит «заскобочных» людей. Но так или иначе именно теперь сокровенно запредельные персонажи вышли на авансцену с новой целью.

Представляя миру этакую гуманитарную экзотику и гуманитарный экстремизм героев, кино, по всей видимости, осуществляет попытку прорваться через все это к зрительскому гуманистическому сопереживанию.

Поскольку Владимир Тюлькин уже года два тасует колоду отснятого материала о пожилой женщине с окраины Алма-Аты и ее стихийном собачьем питомнике, в одиночку и с соавторами складывая из него разные фильмофигуры, я, смотря последнюю из них — «Патетическую симфонию», — просто-таки поразилась собственной (несвежей в контексте мировой культуры) мысли, что идеи носятся в воздухе, презирая географические расстояния и культурные пре-

поны. Потому что если пытаться найти в неигровом кино мировоззренческий аналог «Танцующей во тьме», то им, безусловно, окажется «Патетическая симфония». Сходство героинь явно. Они погружены во враждебный мир и бесконечно экстремистски настроены. Ради того, что каждая из них считает для себя высшим, они способны на все. Но главное — их экстремальность должна пробудить зрителя от эмоциональной спячки.

Жизнь русской алмаатинки совершенно депрессивна, непроглядна. Она

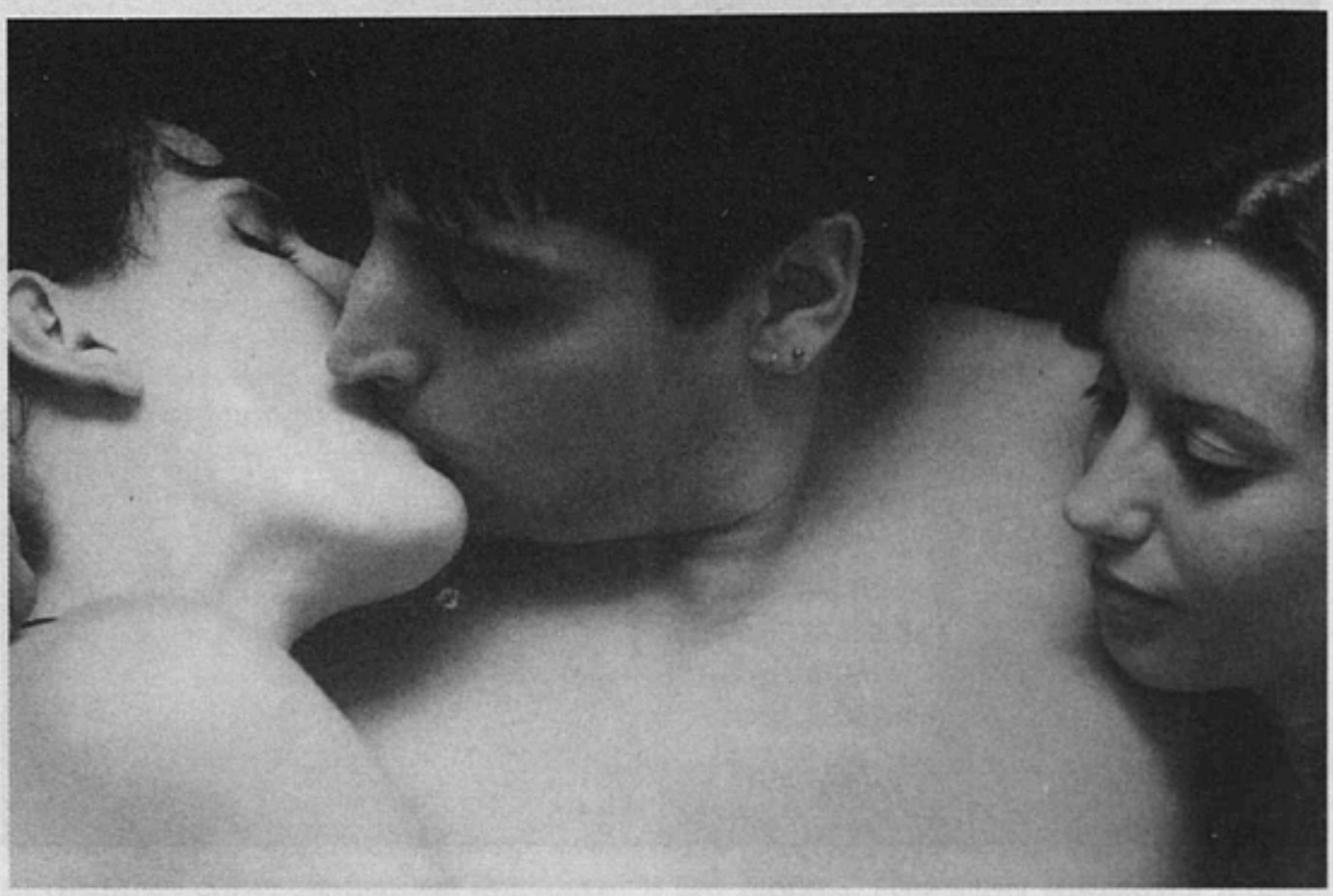
«Я — Чайка», режиссер Георгий Параджанов

содержит сотню бездомных собак на крошечную пенсию, она живет в нечеловеческих условиях — почти в хижине и в животной толпе, в отрыве от элементарной гигиены и нормального, называемого человеческим общения. Режиссер не просто не стесняется показать, а явно привлекает внимание к вынужденному, но зрителя все же подавляющему физиологизму ее существования. Собаки испражняются на одеяло, которым укрыта героиня, то, чем питается она и ее старая мать, вообще трудно назвать едой... Ее духовная возвышенность и принесенная ею жертва — ради физического существования других существ — в глазах зрителя поначалу ее никак не возвышают. Одно слово, смотреть на все это неприятно. Потом понимаешь, что это была, так сказать, прививка: зритель должен был дойти до отвращения и ощутить его как постыдное, чтобы начать восхищаться героиней. Ее жертвой и вообще жертвенностью, тем, как она перенесла большое горе (смерть мужа), и ее лицом, когда она слушает все ту же «Патетическую», и расстроенностью пианино, на котором она пытается играть, и ее возвышенностью над физиологичностью существования любых живых существ. Когда она горюет об умершей накануне любимой собаке, в первый момент кажется, что... умерла ее старая мать. И только фраза: «Бог мне внуков не дал... Она была мне как дочь...» — ставит верный смысловой акцент. Но ошибка в понимании обоснована. Героиня Тюлькина живет в горизонтальном мире. Мире, где нет вертикальной иерархии и «венца творенья», этот мир категорически антиантропоцентричен. То ли потому, что мир людей уже мало устраивает документалиста, то ли потому, что вообще человек-потребитель перестал быть мерой всех вещей, то ли из осознания простой несправедливости антропоцентризма.

Интим уже не предлагать

Нет, на самом деле в этом что-то есть. В том, что мир людей перестал устраивать людей. В традиционную программу «Топ-10», в которой мастера документали-

стики представляют свои любимые или наиболее на них повлиявшие фильмы, чествуемый в 2000 году Майкл Эптед вставил фильм «Жизнь в морозилке — Дверь закрывается» (Life in the Freezer — the Door Closes) из одного из сериалов Би-Би-Си о дикой природе, автором и рассказчиком в которых выступает сэр Дэвид Аттенборо. Это было программно. Фокус в том, что главные герои «Жизни в морозилке» пингвины. И для того чтобы вызвать сопереживание, автор вовсе не очеловечивает их, наоборот, они подчеркнуто живут своей жизнью, лишь под присмотром камеры и поясняющего происходящее Аттенборо, причем поясняющего без снисходительности.



«Секс с незнакомцами», режиссеры Джо и Гарри Гантцы

Плюс к тому — в программу «Образы в зеркале» (Reflecting Images) наряду с фильмом Тюлькина попала и картина «Собачья жизнь» (Une Vie de chiens) живущего во Франции югославского режиссера Мичко Нечака о молодом боснийце, совершившем тот же, что и тюлькинская героиня, жизненный выбор — в пользу собак. Там же оказалась и картина «Город животных» (La Cité Animale) швейцарцев Катрин Азад и Фредерика Гонсета. Это довольно энергичный репортаж о том, как на улицах Дели пасутся животные, как живут они в мегаполисе наравне с людьми. Разве что явно попраны в правах.

Смысл же всей этой фестивальной «природной» акции, скорее всего, в том, чтобы продемонстрировать героев, уже принявших реальность такой, какая она есть. Причем принявших окончательно, без надежды на то, что она изменится или что можно найти лазейку в иную реальность.

Мир животных видится особенно актуальным на фоне героев, например, «Секса с незнакомцами» (Sex with Strangers), полнометражной картины американских режиссеров Джо и Гарри Гантцев. В течение года режиссеры снимали жизнь нескольких пар — Кельвина и Сэйры, Джерарда и Шэннон, Джеймса и Терезы. Эти пары «свингуют» — пребывают в настежь открытых отношениях. Каждый из героев ищет внутреннюю свободу через преодоление скованности в сексе и постоянно экспериментирует в этой сфере. Кельвин и Сэйра, Джерард и Шэннон становятся «поженившимимся парами» — активно меняются партнерами. К Джеймсу и Терезе присоединяется новый объект желания, сначала кажется, что обоих, потом выяснится — нет, эта девушка влечет только Джеймса. Герои «Секса» посещают клубы для таких же, как они, неуемных секс-экспериментаторов, и, проследовав за камерой, мы увидим некрасивые, иногда вопиюще некрасивые тела странноватых людей, покончивших с комплексами или стремящихся к этому. Мы увидим, как они занимаются любовью друг с другом, как загремит в больницу с нервным истощением Тереза, не пережившая третьего тела в их с Джеймсом постели, как зары-

дает Сэйра, когда выяснится, что Кельвин женился на матери своих детей «из налоговых соображений»...

У меня есть американский знакомый, гей. О своем гомосексуализме он заявляет с порога. Но самое удивительное, что объектом его манифестаций чаще всего становятся его пожилые и довольно консервативные родители. Нет чтобы оставить стариков в покое и позволить им дожить свой век такими, какие они есть. Он постоянно подвергает их консерватизм и, естественно, привязанность к нему испытаниям — то за семейным застольем начнет свои провокативные рассуждения, то представит своего нового партнера... а порой в качестве такового — просто знакомого. Он требует от родителей полного и абсолютного, как говорят в Америке, acceptance — приятия. Ну чтобы они беспрекословно приняли его право быть *таким*. Борьба идет насмерть — увы, буквально — пытка обеих сторон будет длиться, по всей видимости, до родительской смерти. Потому что сын никогда не удовлетворится никакими знаками acceptance, подаваемыми родителями. И никогда не проявит свой прощающий их acceptance.

Треклятый acceptance вообще стал одним из узловых понятий американской психожизни. Герои «Секса с незнакомцами» одержимы той же страстью, что и этот мой знакомый.

Выскакивающее из нижних слоев сознания (оттуда, где спрессовались пресловутые «нормы») при виде их сексуальных экспериментов обывательски здравое: «Ну взрослые же люди, не тинэйджеры, ну чем они заняты!» — лучше сдержать. Герои фильма не стесняются показывать себя, заниматься сексом перед камерой, не стесняются своих тел, поиска новых партнеров, новых ощущений, потому что они в отчаянии. А отчаяние их порождено тем, что они не знают, как жить в этом мире, как жить друг с другом, как избежать обмана доверия, как не остаться одному, почему у человека так велик страх одиночества и чем стоит жертвовать ради *не*одиночества. Они хотят сделать свою жизнь приятной. Не комфортабельной, а именно приятной, в том смысле что она должна их принять любыми и для них стать приемлемой. И режиссеры, фиксируя вполне старозаветные вспышки их ревности и прочих архаичных (с «продвинутой» точки зрения) чувств, о своих героях не сожалеют. Хотя ясно дают понять, что из этого тупика выхода нет. Дело не в закомплексованности, не в архаичности брака как института, не в преодолении эмоциональных рудиментов. Просто это тупик, который описан в самом названии картины. Дело, возможно, в пустоте внутренней жизни. Эту свою пустую жизнь герои Гантцев не в силах принять. А кроме того, исходя из названия «Секс с незнакомцами», и наиболее близких героям людей можно счесть незнакомцами... И, действительно, непонятно, что делать. Если, конечно, ты не пингвин. Тут и встает вопрос о переустройстве мира. О переустройстве по горизонтальному принципу — вне вертикальных иерархий. И отблеск этого экстремистского намерения в своих героях Гантцы честно фиксируют. И не просто честно, а очень подробно и полнометражно (картина идет 105 минут).

Они свято блюдут «стенографичность», что и определяет явную внеидеологичность их картины. То есть в сухом осадке мы имеем подчеркнутую неосмысленность, с одной стороны, и почти спекулятивную остроту персонажей и их обстоятельств — с другой. Сопереживание, что интересно, должен вызывать не только персонаж, но и акт трансляции его мук. Потрясать должен также тот факт, что страдания маленького человека стали достоянием искусства. Тут кино переживает своего рода восторг от утверждения: «Мы не одиноки во вселенной», — ведь происходит новое открытие идентичности документалистики, чье обаяние от века (точнее, от «Нанука») в том, что ее герой действительно есть — существует физически.

Быль о несчастном каннибале

Тут-то и встает вопрос, как далеко можно зайти в испытании зрителя этим обаянием физически существующего персонажа. Например, автор датской картины «Видеодневник Рикардо Лопеса» (The Video Diary of Ricardo Lopez) Сами Мартен Саиф зашел чрезвычайно далеко. Но сам он утверждает, что ни в коем случае не считает себя автором. Да и точка, из которой он следует, расположена

«Держись левее реки: сказка современного каннибала», режиссеры Дэвид и Лори Гвен Шапиро

довольно-таки далеко — почти за гранью человеческого. Об этом то ли еще Гёте в «Вертере», то ли Кэндзабуро Оэ в «И объяли меня воды до души моей», словом, кто-то из уважаемых творцов, размышлявших над феноменом суицида, написал, что ненависть к себе антигуманистична. А именно это чувство испытывает Рикардо Лопес, двадцатичетырехлетний лосанджелесец, который в 1996 году был найден в своей квартире застрелившимся. Были найдены и 18 часов его видеосъемок. Он снимал себя, свой монолог много месяцев, перед тем как послать по почте бомбу своей любимой певице Бьёрк и свести счеты с жизнью. Полиции удалось приостановить доставку посылки, но неудавшийся убийца и удавшийся самоубийца стал знаменит — телестанции охотно показывали фрагменты из его видеодневника. А одна датская телекомпания купила все кассеты — так и возник фильм. Фильм, в котором человек рассказывает о ненависти к себе и убедительно показывает, как он себя ненавидит (скажем, демонстрация прыщей между ногами, как ни крути, впечатление производит). Сидя в четырех стенах своей крошечной квартирки в пресловутом Голливуде, он демонстрирует непримиримость к миру, неутолимую жажду мщения этому миру за собственную ненависть к себе. Смелость обоих авторов картины — и Саифа, и Лопеса, героя-соавтора, — просто пугает. Ведь хуже всего в их фильме, что его герой презирает и мир, и себя. Поэтому он обречен — его самоубийство обречено на успех. А что в этом случае насчет мира, порождающего такого героя? Не обречен ли он? Тут-то и согласишься с утверждением Рикардо Лопеса, что конец света не одномоментный акт, а вялотекущий процесс и он в самом разгаре.

Это не фильм ужасов, это фильм ужаса. Ужаса перед реальностью, ужаса героя перед самим собой — ведь ему открылось, что «все — тараканы и я сам — кусок дерьма», а также, что «мы живем в мире чудовищ». Жуткая взрывоопасная смесь Раскольникова и героя «Тошноты» Сартра. И жутко смотреть на ту кислотную смесь, которую Рикардо готовит для бомбы. Будто его ядовитая ненависть разъедает весь мир. И вещный, и тварный.

Однако встает вопрос: какую же цель преследовал режиссер-дебютант Саиф, начиная свою карьеру с представления миру такого героя? «Ведь никому другому в голову не пришло взять на телевидение эти пленки!» — в сердцах воскликнул он в ответ на этот мой вопрос. Он явно имел в виду, что есть смысл в самом факте встречи с таким человеком. То есть ответ автора прост: только вот эту цель он и преследовал — представить миру Рикардо Лопеса. Но, удивительное дело, когда видишь на крупном плане слезы на его глазах, испытываешь к этому несчастному уроду неподдельную жалость, далекую от снисходительности, то есть жалость высокой пробы... Он ведь полностью отчаялся, и без видимых причин. Следовательно, он просто глубоко переживающий человек. Зна-

чит, жалко, что на одного такого человека в мире стало меньше. Или — жалко, что просто на человека в мире стало меньше? В этом человеке все же заключена какая-то неизбывная гуманистичность. Древняя, изначальная. Явно нашей цивилизацией, несмотря на все «права человека», утраченная.

О естественном гуманизме уже и вздыхать устал другой «экстремал» — некто Тобиас Шнеебаум, герой фильма американцев Дэвида и Лори Гвен Шапиро «Держись левее реки: сказка современного каннибала» (Keep the River on Your Right: a Modern Cannibal Tale). Некогда, в далеком 55-м, он, не удовлетворенный профессией художника, занялся антропологией и совершил путешествие в джунгли Перу, чтобы прожить некоторое время в индейском племени Амаракайр, известном своим каннибализмом. В своей антропологической практике он был решителен и стал каннибалом среди каннибалов. Позже он исследовал племя асмат в Новой Гвинее. Для мужчин племени традиционен гомосексуализм. И Шнеебаум стал геем среди геев. А еще позже он написал книгу, которая и дала название фильму, и по просьбе документалистов вновь пропутешествовал к перуанским индейцам и к аборигенам Новой Гвинеи. Племя каннибалов почти все вымерло, но оставшиеся в живых старики узнали Шнеебаума. А Шнеебаум признался в камеру, что за прошедшие годы он так и не смог смириться со своим прошлым каннибала. Зато в Новой Гвинее он встретился со своим бывшим возлюбленным. И встреча двух стариков — Шнеебауму теперь 78 лет — оказалась неподдельно трогательной. Но так или иначе, Шнеебаум, интеллектуал и чадо-кровиночка текущей цивилизации, не боится признать, что лучшие годы его жизни — те, когда он был каннибалом и «диким геем». Потому что тогда и там он чувствовал себя человеком. Человеком — то есть тем, кто превозмогает обстоятельства. Потому что там и тогда он жил настоящей жизнью, а не существовал как элемент, колесиковинтик социальной, дивно отлаженной системы. Она закрепила за колесиковинтиком определенные права, его (в отличие от жителя джунглей) право на жизнь не оспаривается. Только вот эта жизнь, обложенная правами, как ватой, пресна. В мире личностей, мире, в котором индивидуальность безмерно уважается, содержится значительная доля гнильцы. Гниль в том, что в «ватных» условиях происходит атрофия воли человека.

«Видеодневник Рикардо Лопеса», режиссер Сами Мартен Саиф

А человек, по Шнеебауму, — это сгусток воли или пустое место. Герой фильма понял это как ученый, как антрополог. И осознанно выбрал существование аутсайдера. Все последние годы он работает экскурсоводом на круизном катере и время от времени читает лекции по культуре племени асмат. Если не дано проявить волю, следует проявить понимание, что не дано проявить волю.

Такого рода персонажи появились с того момента, как центр тяжести неигрового кино от героя переместился к зрителю и возникла идея проверить степень восприимчивости последнего. В результате мы имеем дело с воплощенной в персонаже провокацией. Причем провокацией посредством крайней безыллюзорности. Ведь герой «Сказки современного каннибала» своего рода вариация классического конрадовского лорда Джима, с одной стороны, путешест-

венника, а с другой — узника. Узника собственного бесчестья. Только Конрад осуществлял поиск иной, романтической реальности по экстенсивному принципу — перемещая своих героев туда, где властвует «фрейя южных морей». А узники собственной совести на пороге новой эры оказываются хоть и примерно там же, но во власти полного отсутствия иллюзий даже на собственный счет. И режиссеры видят в безыллюзорности тоже своего рода романтику.

Зрителю, бедняжке, приходится иметь дело с состарившимся Чайльд Гарольдом. Довольно-таки противным стариком. Первое, что бросается в глаза в герое «Сказки современного каннибала», — брюзгливость и брезгливость. Видели бы вы, каким досадливо пренебрежительным жестом он отпихивает руки, пытающиеся помочь ему, старику, выйти из каноэ на заболоченный берег реки в глухих тропиках. Зрелище тяжелое, но любопытное. Потому что Шнеебаум становится своего рода портретом цивилизации, отменившей категорию духовной сверхзадачи (веры, цели и прочего) и оставившей ему лишь тоску по себе прошлому. Он прошлый, и его прошлое фигурирует в картине в виде старинных телеинтервью, данных вскоре после возвращения от туземцев. Сорокалетний Шнеебаум востер, легок на отпор напыщенным ведущим, энергичен и эпатажен. Старые съемки сохранили его еще не осознавшим простершейся перед человеком постиндустриальной эры пропасти духовного и эмоционального *не*существования. Старые съемки вообще теперь не играют роль свидетельства. Ныне это инструмент критики. А если и свидетельствуют, то разве что о падении современности.

Homage for footage

Чего стоит порой одно название. Например, «Дрянь и ярость» («Мразь и ярость», Filth & Fury), фильм американца Джулиена Темпла о легендарных «осквернителях праха» — о Sex Pistols. (Темпл, кстати, более известен как голливудский комедиограф, из-под его рук вышла, например, картина «Земные девушки легко доступны» с Джимом Керри, Джеффом Голдблумом и Джиной Дэвис.)

Это раньше Темпл мог снимать фильм о панк-рок-культуре и называть его

«Дрянь и ярость», режиссер Джулиен Темпл

«Грандиозное рок-надувательство» (The Great Rock'n'Roll Swindle), а жанр обозначать как mockumentary — оригинальный темповский термин, который можно перевести как «докусмешка». Теперь же все очень серьезно. В своей запоздавшей киноистории Sex Pistols он просто-таки возвышенно серьезен по отношению к 70-м как к эпохе великих потрясений и великого в своем неприкрытом

хулиганстве вызова. Темпл честно интервьюирует менеджера группы Малколма Макларена, большого эксцентрика, и членов Sex-Pistols-движения, чудом уцелевших после той исторической sex-punk-drug-заварушки... И Дэвид Боуи, и Элвис Костелло говорят о том, сколь глубинное влияние на их творчество оказали Sex Pistols...

Но главными в «Дряни и ярости» оказываются полулюбительские съемки, классический footage — несмонтированная хроника, которая сыграла большую роль в формировании визуальной культуры второй половины XX века и образа новейшей истории (вспомним хотя бы легендарный «footage Запрудера»[1]). Сколько в ней энергии времени! Как она передает силу эпохи-производителя, «времени с яйцами», как выразились бы в этой ситуации Sex Pistols! И что в ней! Недаром она никогда ранее не показывалась! Чего стоят только сцены совокуплений членов, простите, участников Sex Pistols с поклонницами, вкалывание все новых доз, разбивание все новых музинструментов о сцену! Этот материал, невероятный по своей откровенности, перемежается телевыпусками новостей тех же 70-х и срифмован с классическими картинами сэра Лоренса Оливье — «Гамлетом» и «Ричардом III», по-своему предощутившими грядущую огнеопасную эпоху. Гамлет в 70-е, видимо, виделся панк-культуре нерешительной дрянью, а Ричард III транслировал близкую им изуверски справедливую ярость...

Конечно, фильм «Дрянь и ярость» воссоздает портрет Британии 70-х, далеко не последнюю роль в нем играет и «атмосферная» хроника — мусор на улицах из-за постоянных демонстраций молодежи (тогда уровень молодежной безработицы в Британии достигал рекордных отметок), последствия бомбовых терактов ИРА... Корни панк-бомбардировок Sex Pistols, это понятно. Но во всем есть неподдельный восторг перед тем временем, куда более реальным, чем нынешнее. Временем громокипящим и шокирующим. Темпл, как заговоренный, полагается на обличительную силу хроники, прославлением — homage for footage — которой становится фильм. Кажется, он и сделан-то для того, чтобы ввести политкорректному зрителю хорошую «дозу» хроники агрессивного времени.

Фрукты, овощи, злаки, птица. И, наконец, «я»

Но шок при помощи героя или материала — это лишь один подход. Второй — демонстрация человеческой крайности для сооружения авторской метафоры на этом впечатляющем фундаменте. Наконец-то, хочется сказать. Все осмысленное авторское, кинематографически искусное нам как-то ближе. Простая режиссерская изобретательность милее российскому сердцу, чем все протрахи на сверхкрупном плане.

Вполне закономерно, что в названиях двух фильмов амстердамской программы фигурирует местоимение «я». И фигурирует вполне оправданно. Реальность в картинах «Я — Чайка» и «Подбиратели и я» (Les Glaneurs et la Glaneuse, увы, по-другому не переведешь) означена присутствием художника.

В фильме «Я — Чайка» Георгия Параджанова художников даже двое. Во-первых, режиссер. А во-вторых, героиня, советская актриса Валентина Караваева, от чьей жизни и судьбы становится как-то не по себе. И, что ценно, именно это «не по себе» и пытается передать Параджанов. Он делает активно антибиографический фильм, хотя фактура взывает, да что там, провоцирует на внушительный «байопик». Казалось бы, как бы было ладно пересказать весь этот политико-мелодраматический триллер про звезду райзмановской «Машеньки», про то, как она в четырнадцать лет сбежала от матери в Москву, про автокатастрофу, в которой пострадало прелестное лицо актрисы, про попытки восстановить внешность, про замужество с британцем, возможно, разведчиком — это в 40-е-то! Про жизнь вне родины, про вращение в аристократическо-дипломатических кругах Великобритании, про муки мужа несчастной звезды, половину семейного состояния истратившего на пластических хирургов и психотерапевтов. Про возвращение на родину (фактически в никуда). Про два флакона яда,

[1] Почти случайно запечатленное кинолюбителем Запрудером на 8-*мм* пленке убийство президента Джона Кеннеди.

который дал Караваевой муж, провожавший ее в СССР, на случай ареста и пыток. Про то, что измученная манией преследования она пыталась использовать яд. Про ее чудовищный, вздорный характер, про то, как она, осев наконец в Театре киноактера, уговорила Евгения Жарикова репетировать с ней «Чайку», где он был Треплевым, а она Ниной Заречной. Про переписку с самим Пьетро Джерми. Про рассказы друзей и знакомых о трагической жизни героини после возвращения!

Ничего подобного в «Чайке» не происходит. И в этом есть авторский вызов. Параджанов, конечно, намечает некие вехи в судьбе Караваевой. Но главной становится попытка передать то жуткое и неизбывное чувство одиночества и недовоплощенности, которое его героиня переживала в старости, когда ситуация уже явно непоправима, и которое заставило ее часы и часы, метры и метры пленки истратить на игру перед любительской камерой...

Она играла то, что не суждено уже было сыграть, — Анну Каренину, Гедду Габлер, Нину Заречную. Снова footage, но теперь уже программно интимный, становится инструментом. Инструментом в создании документа чувства. Фактурная убедительность любительской — изысканно неподдельной — съемки поддерживается двумя «сваями». Первая — эпизод из «Обыкновенного чуда» Э.Гарина. Она сыграла в нем придворную даму Эмилию. Искажающий ее черты шрам тоже «сыграл» в нем свою роль: ведь Эмилия с вызовом говорит Эмилю: «Не смотрите на меня... Впрочем, к дьяволу все. Смотрите. Вот я какая. Смешно?» Чисто актерский и чисто женский ужас, оттого что твое лицо обезображено, Караваева пустила в дело своего актерства. Естественно, эта переплавка личной драмы в драму персонажа зрителю гаринского фильма заметна не была. Параджанов вытянул на поверхность специфическую актерскую жертвенность героини и сделал это чисто кинематографическими средствами.

Вторая «свая» — это съемки на Хованском кладбище, где Караваева похоронена. Тут во весь рост встает авторский образ: глухая серая стена, тянущаяся вдоль могил. Она из ряда тех метафор, которые подкидывает реальность правильно задуманному документальному фильму и которые глупо расшифровывать.

Параджанов не стесняется снять и себя, когда он смотрит караваевскую «хронику вдохновенного отчаяния», и режиссер прав — он тут не лишний. Потому что он один из тех, из другого поколения и другого мироощущения, кому нужно знать о таком, как Караваева, человеке и таких чувствах. Мне лично нравится такая смелость — перешагнуть через факты ради трансляции ощущения, попытаться внушить зрителю послевкусие, не тратясь на передачу вкуса. Странно даже, что Параджанову это удается.

В другом фильме все еще более авторское. Потому что кому как не осколку великой эпохи «новой волны» взяться за черную работу по реабилитации автора, ныне явно заслоняемого героями. Женщина-легенда и режиссер-женщина Аньес Варда на трех разных носителях («цифра», видео и 16-*мм*) сняла неигровой фильм «Подбиратели и я». Оригинальное название картины Les Glaneurs et la Glaneuse представляет собой труднопереводимую игру слов, а кроме того, и во французском, и в английском варианте содержит понятие, почему-то не существующее в русском языке, — the gleaners, от to glean, что означает «подбирать остатки урожая уже после завершения жатвы».

Так вот, фильм Варда можно охарактеризовать, как «почти неигровой», потому что игра в нем явно присутствует. Игра одного из персонажей — им является автор, сама Варда. И, безусловно, это игра со зрителем — ему приходится выдержать ряд проверок на чувство юмора и доверие к автору. Варда снимает людей, которые программно, вовсе не всегда из нужды, собирают остатки урожая с благодатных французских полей. Среди них есть, конечно, и деклассанты-алкоголики, проживающие в контейнерах, но есть и люди, социально вполне нормальные, но живущие как бы двойной жизнью. Их первая жизнь обыденна, это жизнь стабильного социального большинства. А вот вторая — это жизнь les glaneurs, полухулиганов — подбирателей чужих плодов. Один из них, специалист по несобранному винограду, психоаналитик, выработавший собственную «философию антиэго». Другой — менеджер крупной компании — собирает скукожившиеся фрукты, потому что он верит, что мы должны относиться с

уважением к еде. Третья — мать семейства, она просто не понимает, почему слишком большая картошка является некондиционной и должна сгнить. Четвертый — старый русский, авангардист (небось бульдозерную выставку видал), все что ни попадя он тащит со свалок, из мусорных баков, чтобы вся эта негигиеничная ахинея обрела вторую жизнь в его инсталляциях.

Излюбленное занятие «глинеров» Варда видит как свое и по личным причинам. Она считает, что похожа на них. В багажниках своих машин они увозят остатки даров природы, а режиссер несет остаток другого большого дара — остаток жизни. «Глинерство» — участь стариков. Вот на что намекает Варда, когда шутки ради взваливает на плечо сноп пшеницы на фоне найденного наконец — весь фильм искала по провинциальным музеям Франции — портрета «подбирательницы» XVIII века (та изображена со снопом на плече). Порассуждав о «глинерах», режиссер рассматривает в зеркале свое, она утверждает, сильно состарившееся отражение... А еще снимает одной рукой другую свою руку, превращая фильм в автопортрет, правда, комический, потому что такого старого «подбирателя», как она сама, считает фигурой комической.

Все же узловым понятием фильма становится «вторая жизнь». Кажется, режиссеру стало теперь интересно именно то, что лежит на обочине столбовой дороги жизни. Но главное — на обочине фильмов. И она строит картину во многом из того, что обычно при монтаже оказывается в срезках. Вот, к примеру, Варда, пустившись в пляс вместе с заводными грабителями виноградников, забыла выключить свою маленькую цифровую камеру. Земля, блики света, трава, подолы платьев — все то, что запечатлела танцующая камера, Варда охотно поместила в фильм. Потому что фильм... Потому что фильм, кино, занятие кинематографом — то же самое, что gleaning. Документалистика, по Варда, — сбор того, что осталось после жатвы. Ведь снятая ситуация разрешается, снятый эпизод жизни заканчивается, а фильм обо всем этом только делается. Что это, как не сбор уже убранного до тебя урожая?

Буквально на следующий день после окончания Амстердамского фестиваля «Подбиратели и я» получили приз Европейской киноакадемии как лучший неигровой фильм 2000 года. Жюри Амстердама картину просто проигнорировало.

И наградило главным призом (Ioris Ivens Award) уж совсем предельный авторский экстремизм, проявленный голландцем Гертом де Граафом в ленте «Море, которое думает» (De Zee die denkt). Ее герой — автор некоего будущего фильма, который пишет сценарий, проводит кастинг, что-то улаживает. И снимает в картине ровно то, чем он занимается. А занимается он тем, что записывает на своем компьютере. А записывает он строго все то, что делает. В результате иллюзорный мир автора некоего сценария и мир реальный смешиваются: мы слышим шум на кухне — некто ставит чайник в тот момент, когда герой пишет, что вот он встает из-за стола и ставит чайник...

И так сто минут. Сто минут чистого авторского террора. Мне кажется, «Море» потрясло воображение жюри, возглавляемого Виктором Косаковским, именно попыткой шокировать зрителя предъявлением обыденности, выведенной на экран практически на молекулярном уровне. И попыткой прорваться через молекулы к образу. Образу некоего акта творения. Но тут надо заметить, что герой фильма, некий режиссер, чей творческий процесс снят, как бы разыгрывает свой творческий процесс, реализуя сценарий, импровизирует перед камерой. И в результате картина плавно переваливает через границу, отделяющую неигровое кино от игрового.

Что, в общем, закономерно. Когда автор уступает первенство героям или когда озабочен прямым воздействием на зрителя, до игрового кино рукой подать. А вот это, действительно, печально. Во всяком случае, для тех, кто любит неигровое кино благодаря его героям, которые и правда есть. И благодаря автору, который есть.

АНТОН ДОЛИН

Бесплодные усилия любви

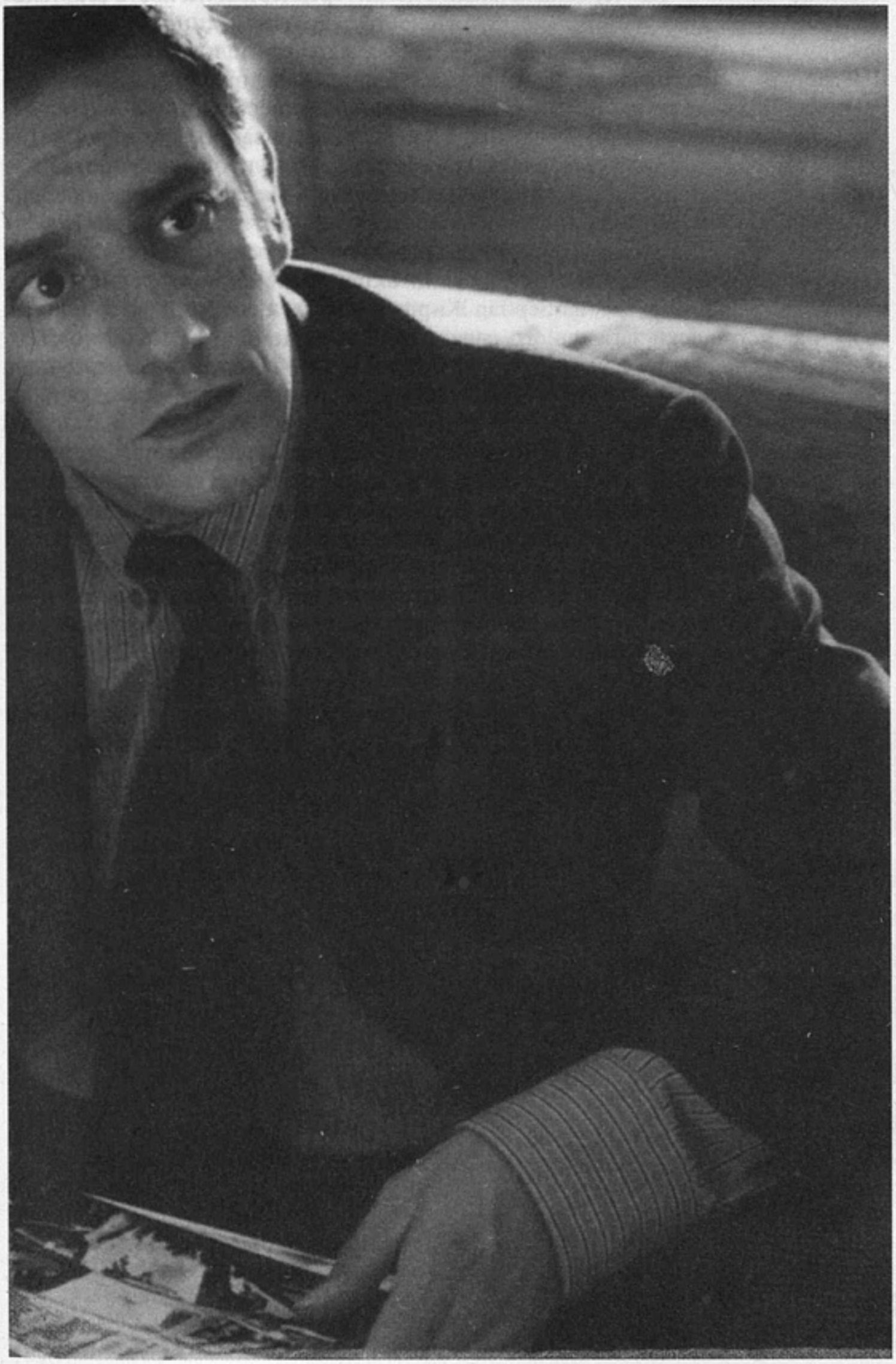
В Москве прошел фестиваль «Французское кино сегодня», организованный государственной компанией Unifrance и Посольством Франции при поддержке российского и французского Министерств культуры. В течение трех дней было показано семь игровых картин; часть фильмов, купленных нашими прокатчиками, продолжит свое существование на российских экранах.

Говорить о кризисе кино в конце XX века стало общим местом. Между тем говорить можно лишь о кризисе нескольких традиционно ведущих мировых кинематографий. В их числе — французская, экономически наиболее сильная в Европе, традиционно противопоставляемая всевластному Голливуду. Даже поверхностный анализ современного французского кино на примере нескольких картин, вышедших в российский прокат, демонстрирует творческую импотенцию когда-то сильнейшей кинодержавы. Автор любимых всеми комедий Клод Зиди берется за чисто коммерческий проект по переносу на экран комиксов про Обеликса и Астерикса; центральная фигура кино последних пятнадцати лет Люк Бессон все явственнее подражает американскому масскульту (эволюция от большой игры «Пятого элемента» к серьезничанию «Жанны д'Арк» вполне показательна), продюсируя проекты, весьма далекие от каких-либо новаций. Можно вспомнить и еще один вполне симптоматичный фильм прошлого года — каннский конкурсант и один из лауреатов «Феликса» «Гарри, друг, который желает вам добра» Доминика Молля. В нем принципы американо-английского триллера хичкоковской ориентации и едва ли не стивенкинговский сюжет, снабженный соответствующей музыкой и операторской работой, выдаются за исконную центральноевропейскую рефлексию. И показательно, что справиться с творческим кризисом герою картины, зажатому французскому семьянину, удается только через сублимированную кровавую расправу...

Невыполнима мечта молодого французского кино — разорвать связь с предшественниками, выйти на новую, собственную.

В связи с этим забавно наблюдать, как отсутствие какого бы то ни было будущего во французских фильмах на подсознательном уровне выражается через идею бесплодия. Идея эта может быть преподнесена в форме феминизма с той или иной степенью радикальности, будь то «Салон красоты «Венера» Тони Маршалл, где замкнутый на самом себе женский микромир нуждается в мужчинах лишь как в овеществленном символе житейского счастья, или «Романс» Катрин Брейа, где мужчина в сексуальной жизни женщины ассоциируется с комплексами, бессилием и в конечном счете злом. Иная возможная форма — история обреченной на трагический финал любви, ставшая центральной в самых состоятельных французских картинах последних двух лет. В «Поле Икс» Леоса Каракса инцест между братом и сестрой способен породить лишь несчастье и смерть; родственные связи не восстанавливаются, а разрушаются. В «Человечности» Бруно Дюмона безнадежная любовь носителя христианских добродетелей полицейского Фараона к его соседке Домино противопоставлена животным отношениям Домино с ее любовником Жозефом. Но и их любовь — сосуд смерти, им не суждено родить ребенка, а Жозеф, как выясняется в финале, — скрытый насильник и убийца маленьких девочек. Все это особо показательно в контексте распространенного представления о Франции как о стране эротики и любви — представления, выраженного в XX веке прежде всего в кинематографе.

Несомненно, творчество Франсуа Озона лишь подтверждает все вышесказанное. Гомосексуальная доминанта оборачивается зыбким хэппи эндом в «Крысятнике» («Ситкоме»), парадоксальной трагедией в «Криминальных любовниках», крахом любых человеческих отношений в постфасбиндеровских «Каплях дождя на раскаленных скалах»; она неразрывно связана с разрушением и смертью, которые также можно воспринять как подсознательное развитие идеи бесплодия. Фильм Бернара Раппа «Дело вкуса», на котором имеет смысл остановиться чуть подробнее, удивительно схож с тремя ранними фильмами Озона, как бы продолжает их и доводит до логического предела упомянутый лейтмотив. Главный герой фильма официант Николя Ривьер — обычный молодой француз — знакомится с таинственным Фредериком Деламоном — магна-

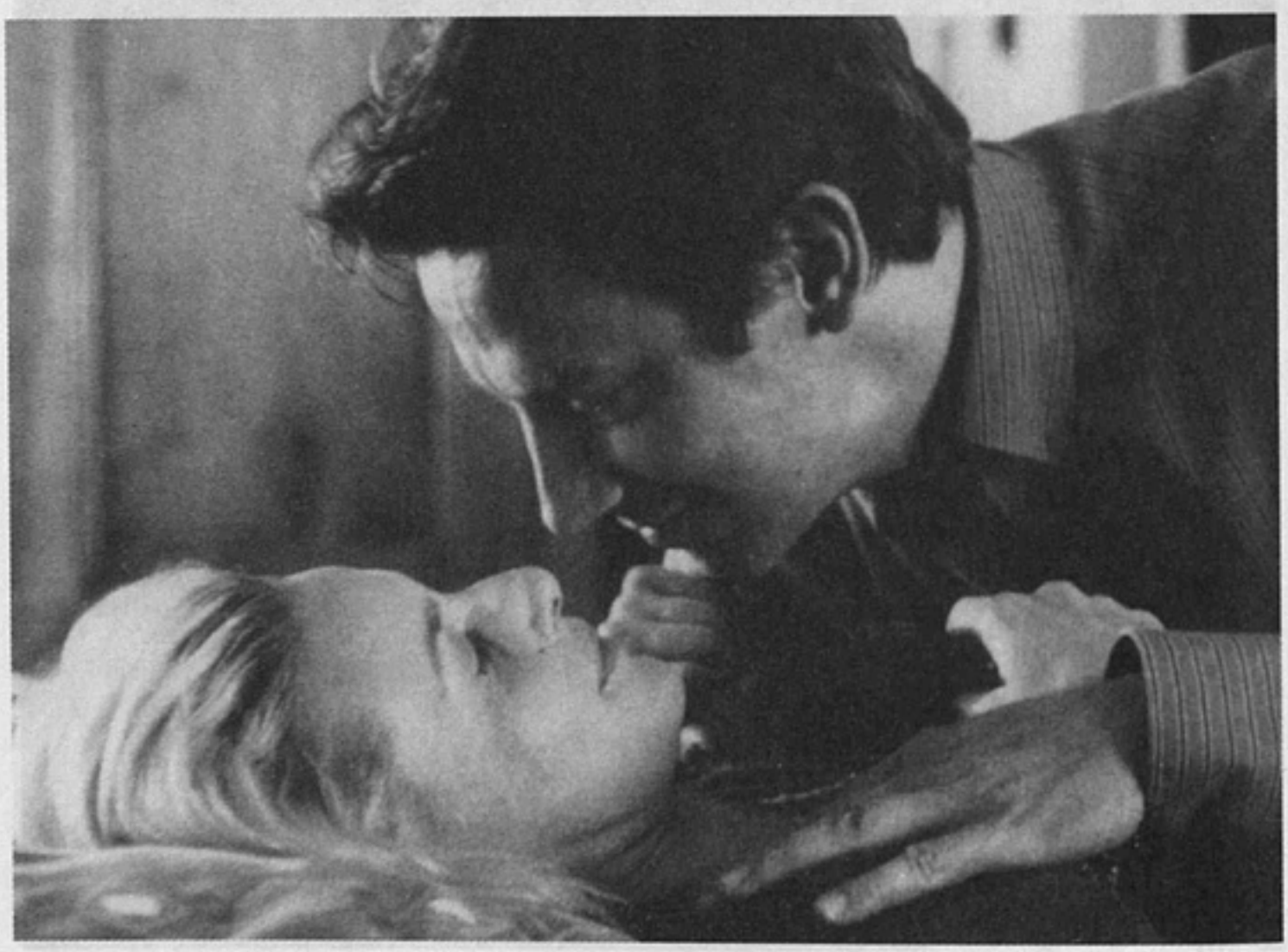


«Дело вкуса», режиссер Бернар Рапп

том, воплощающим все его потаенные желания и мечты. Деламон нанимает Николя на работу в качестве личного дегустатора и ассистента, и понемногу тот меняется, отдаваясь хозяину душой и телом, покидая ради него привычную прошлую жизнь. Собственно, «Дело вкуса» напоминает во многом «Гарри», только магнетический контакт двух персонажей построен не на творческой, а на эротической основе. Общая же идея схожа: стань счастливым, делая то, чего тебе на самом деле хочется.

А хочется любви. Хочется недостижимого. В отличие от героев Озона, герои Раппа сами чувствуют невозможность полного слияния, истинного единства. Бессмысленность и бесперспективность гомосексуального альянса для них настолько очевидна, что их отношения строятся на платонической основе. От начала и до конца. Но дело даже не в перспективе, а в том, чтобы вернуть самому понятию «любовь» его первоначальный смысл. Чрезмерная легкость сексуальных контактов даже не столько в реальности, сколько в кино, особенно во французском, девальвирует любовный пафос, и умозрительность отношений Фредерика и Николя лишь подчеркивает серьезность того неуловимого, что возникает между ними. При этом принцип «инь — ян» соблюден — активное, мужское начало воплощает Фредерик, а пассивно очарованное, женское — Николя. Гомосексуальность здесь лишь подчеркивает табуированную, потайную сторону их отношений, необходимую для создания эффекта «истинной любви» на экране. В остальном расклад вполне классичен: «мужчина» начинает, «женщина» завершает историю. Не случайно исполнивший роль Николя Жан-Пьер Лори — типичный среднестатистический актер современного французского кино, а сыгравший Деламона Бернар Жиродо — идол, культовый актер, олицетворение эротически загадочного начала (особенно демонстративно это было явлено в предпоследней картине того же Озона «Капли дождя на раскаленных скалах», где герой Жиродо — сексуальный полюс, притягивающий всех остальных действующих лиц).

Важен и еще один аспект. В «Деле вкуса» Деламон не просто магнат, а парфюмерный магнат. Даже если отбросить тут же приходящие на ум параллели с романом Патрика Зюскинда «Парфюмер», все равно трудно избавиться от ощущения чего-то неуловимого, странного, спрятанного от зрителя, но открытого очарованному Николя: это запах, аромат — непременная составляющая эротической парадигмы, непередаваемая зрителю при всей (интер)активности кинематографа. Другое чувство, доступное лишь участникам, но не наблюдателям этой истории, — вкус. Вкус, вынесенный в заглавие не случайно. Очевидная



«Дело вкуса»

двусмысленность — вкус в любви («он-она не в моем вкусе») и вкус в еде — здесь наполняется новыми значениями. Мы привыкли к тому, что в серьезной психологической драме вкус — нечто игровое, свидетельствующее о легковесном отношении к предмету. В «Деле вкуса» все наоборот. Вкус в любви становится гранью жизни и смерти, как становится ею и вкус в еде: Деламон едва не убивает своего дегустатора жестокими испытаниями, основная цель которых — привести вкусы и чувства друг друга в полное соответствие.

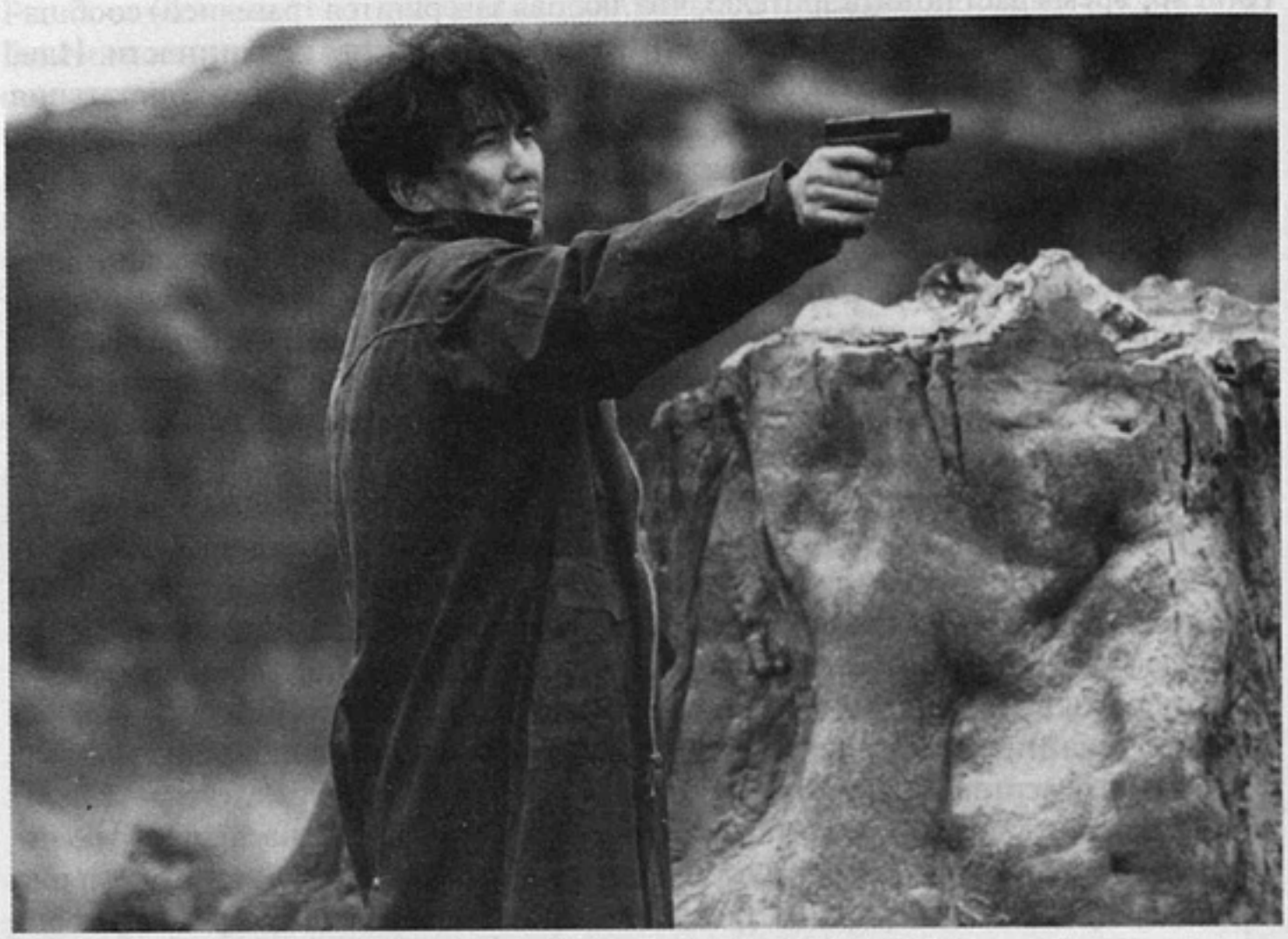
Предощущение фатального финала (не вполне иррациональное, поскольку Рапп все время дает понять зрителю, что любовь завершится трагедией) сообщает истории то самое потерянное французским кино чувство подлинности. Или, по меньшей мере, должно сообщать. Однако «Дело вкуса» — лишь констатация того, что, даже вернув любви право на то, чтобы называться настоящей, истинный художник вынужден признать: любовь обречена на бесплодие, высшее выражение которого — смерть. Рапп отказывается от иллюзий, но не предлагает ответ на основной вопрос — как сделать любовь счастливой и продолжающейся в потомстве? Другими словами, его фильм — лекарство от импотенции, но не от бесплодия. Между тем попыткой найти подобный волшебный препарат упомянутый выше Франсуа Озон занялся в своей последней работе «Под песком».

Здесь режиссер отказался от излюбленной гомосексуальной тематики и неожиданно перешел к исследованию проблемы брака. Наверное, в контексте творчества Озона менее всего можно было ожидать, что потерянный ключ от заветного ларца отыщется в скучной области законной любви рядовых французских буржуа. Причем немолодых. Однако это так, и рубежом, за которым повседневность переходит в искомую вечность, Озон сделал смерть — смерть, служившую в «Деле вкуса» последней точкой над i. В фильме «Под песком» смерть — лишь переходный этап. Муж Мари — любимый муж, с которым она прожила четверть века, пропал без вести на пустынном пляже, но она не соглашается признать его мертвым. При этом ее сексуальная жизнь не обрывается — Мари, несмотря на возраст, привлекательна для мужчин, у нее есть спасающие от одиночества друзья... И все же ей нужен лишь ее любимый Жан, без которого она не может существовать. Время проходит, но она по-прежнему преследует его призрак. Это не оговорка. Действительно, именно Мари вызывает к жизни призрак Жана и не дает мужу упокоиться с миром. Жан сопровождает ее. Никакой мистики. Это призрак абсолютно земной, бытовой, реальный. Он просит сделать ему за завтраком бутерброд или завести будильник на утро. Простая антитеза своей жесткостью подобна категорической оппозиции, представленной в «Деле вкуса». Не по годам прекрасная Мари (Шарлотта Рэмплинг) и грузный, неповоротливый Жан (Бруно Крамер). Фильмы Раппа и Озона схожи в одном: изобразительный минимализм в них служит подтверждением чистоты идеи. И в обоих случаях это идея умозрительной, платонической и невозможной любви. Именно невозможность делает любовь истинной, однако если Рапп всего лишь напоминает зрителю этот романтический тезис, рассказывая историю от и до, то Озон, скорее, рисует стрелку вектора — вектора любви воистину бесконечной, как бесконечен последний кадр «Под песком». Мари бежит по направлению к Жану, который маячит где-то впереди — как вечный ориентир, как линия горизонта...

Почему она отказывается признать его смерть, очевидную для всех остальных, в том числе для зрителя? Почему она не хочет начать новую жизнь? Зачем она бежит к нему? Однозначного ответа не существует, а будь он — идея любви потеряла бы свой смысл. Но раз автор дает зрителю возможность фантазировать, воспользуемся ею. Любовь Жана и Мари, самая чистая и подлинная из всего, что мы видели во французском кино за последние годы. Но у них не было детей, и, быть может, именно поэтому Мари так жаждет вновь обрести супруга? Чтобы с опозданием, но зачать от него дитя, которое продолжит жизнь этой прекрасной любви. В конце концов, как показал фильм «Королевство», родить ребенка от призрака вполне возможно. За последствия, правда, никто не поручится.

ИРИНА КУЛИК

В поисках японской харизмы



«Харизма», режиссер Киёси Куросава

Сиквелы не всегда дотягивают до уровня первого фильма. Конечно, желание увидеть еще раз однажды приснившийся сон неминуемо заставляет нас идти и смотреть продолжение некогда заворожившего фильма, но эти походы чреваты разочарованием: то, что нас некогда потрясло, грозит, утратив обаяние новизны, оказаться банальностью.

Фестиваль японского кино, прошедший в Москве в конце осени — начале зимы, оказался не слишком удачным сиквелом летнего фестиваля. Нам по-прежнему пытались показать в основном неэкспортное, жанровое кино, в прошлый раз оказавшееся подлинным синефильским наслаждением, но теперь то ли программа была послабее, то ли иссяк чисто этнографический энтузиазм встречи с кинообыденностью экзотической страны.

С этнографической точки зрения, поначалу совершенно завораживающим показался фильм «А я пою лучше!» режиссера Сюньити Нагасаки. Это подлинный подарок для любителей караоке, экзотической попсы и некогда популярной телепрограммы «Знак качества», для ценителей кича, простодушных или цинично эстетствующих. Мыльно-трогательные истории героев этой японской картины пересекаются на телешоу «А я пою лучше!» — конкурсе самодеятельных исполнителей эстрадных песен. Мечта о пресловутых «пяти минутах славы», обещанных финалистам, объединяет самых различных персонажей. К шоу готовятся буквально все. Город превращается в гигантский караоке-бар. Школьники, пенсионеры, клерки, рабочие, уличные торговцы якитори и шоферы преуспевающих бизнесменов распевают каждый на своем рабочем месте сладкие, как аромат душистых ластиков, японские попсовые мелодии. Некоторые эпизоды фильма — например, тот, где пара крановщиков в обтрепанной люминесцентной униформе и с оранжевыми волосами репетируют свой дуэт прямо посреди стройплощадки, — неожиданно заставляют вспомнить музыкальные номера «Танцующей во тьме».

Вожделенный выход в финал телешоу кажется и, что самое удивительное,

оказывается разрешением всех жизненных проблем для главных героев фильма — вышколенной, замкнутой и стервозной старшеклассницы, замученной домашними конфликтами, отца многодетного семейства, в очередной раз пытающегося получить работу, и даже для профессиональной певички-неудачницы, пришедшей на конкурс любителей под чужим именем. Все они, измотанные обязательной дежурной улыбкой (а японский «смайл» куда труднее, нежели американский, ибо здесь учтивость граничит с самоуничижением), жаждут лишь улыбнуться еще шире и лучезарнее, от всего сердца, на весь телеэкран.

Львиная доля фильма — не мелодраматические перипетии главных героев, но само телешоу, представляющее череду диковинных персонажей. Опрятная старушка в традиционном кимоно, кокетливо исполняющая антикварную шансонетку; бритоголовый и с наклеенными бакенбардами последний приверженец диско в белом костюме, при жабо и на огромных каблуках; мама и дочка в чудовищных панбархатных платьях; конторский служащий в мышиносерой паре, изгибающийся с томностью Брайана Ферри; дуэты-близнецы с одной и той же песней — мальчики в красных пиджаках и мальчики в рубашках с рюшечками; бесконечные девочки — в белых носочках над клубными платформами, в джинсовых мини до пупка и в клетчатых сарафанах до пят, со школьными хвостиками и с африканскими косичками, поющие практически неразличимые сиропные песенки. (Интересно, играют ли всех их профессиональные актеры или же это аутентичные герои телешоу?) Несмотря на то что своей запредельной провинциальностью японская попса до оторопи напоминает отечественную, трудно понять, насколько все персонажи пародийны — может быть, некоторые из них кажутся достойными восхищения самим авторам фильма. «А я пою лучше!» поначалу воспринимается как чистый поп-арт, но чем больше тебя затягивают в немудрящие истории хороших простых людей, которым «песня строить и жить помогает», тем больше охватывает подозрение в почти соцреалистической чистосердечности создателей фильма. Спору нет, японский «Знак качества» — еще более экзотическое и к тому же малодоступное фрик-шоу, нежели отечественный. Правда, похоже, что степень режиссерской рефлексии в фильме «А я пою лучше» примерно такая же, как в канувшем в небытие телешоу ТВ-6.

Самым большим разочарованием фестиваля оказались комедии. То ли японское чувство юмора радикально несовместимо с нашим, то ли это вообще не японский жанр. «Адреналиновая гонка» режиссера Синобу Ягути была проанонсирована в буклете, как «иронический триллер». Поначалу, смущенный этим определением, смотришь фильм как игру, заведомо ломающую каноны жанра. Чемодан заляпанных кровью денег якудзы случайно попадает в руки двух юных ангельски белых паинек. Он — затюканный шефом-занудой шофер в белой форменной рубашечке. Она — очкастенькая тихоня в белом платьице медсестры. Несмотря на свою лучезарную невинность, зайчики решают забрать деньги себе. Они с удовлетворением наблюдают, как идет ко дну машина «скорой помощи» с прикованным к койке израненным якудзой, и вот уже девочка деловито вытирает своим белым халатиком накапавшую с грязных денег на пол кровь, а миллионы отстирываются в ближайшей прачечной самообслуживания. Правда, за деньгами охотится также банда юной японской урлы в красных трениках, а еще — чудом выживший якудза, слегка смахивающий на японского Кристофера Уокена. Деточкам приходится пуститься в бега. Девочка меняет очечки на контактные линзы, мальчик облачается в косо сидящий черный костюм. Они деловито обживают чудовищного дизайна люксы, мгновенно, как школьники, впервые попробовавшие портвейна, косеют от коллекционных вин и громко и неумело ругаются, примеряя образы мужа и жены из бульварного романа. Вот, говоришь себе, фильм в духе «Фарго» — радикальная деконструкция романтики преступления, тем более эффектная, что ее героями выступают до приторности трогательные создания. Ты уже предвкушаешь, как наивность юных героев обернется монструозным в своей чистосердечности прагматизмом, не ведающим даже якудзовских кодексов и ритуалов. Ты ожидаешь двусмысленного хэппи энда, в котором они отбивают свои миллионы, уничтожив в кровавой перестрелке и по-своему трогательную

юную братву, и старомодно демонического непотопляемого якудзу. Но нет. Фильм развивается по всем законам доброй молодежной комедии. Саспенса не больше, чем в салочках Волка и Зайца в «Ну, погоди!», вместо жанровой иронии сплошной добрый гайдаевский юмор. Никто не погибает, а гоняющегося за ними закованного в гипс якудзу детки то и дело спасают со скаутовским усердием. В какой-то момент даже думаешь, что они сдадут все деньги полиции. Но нет — миллионы в конце они все же предусмотрительно оставляют се-

«Страна мертвых», режиссер Сюньити Нагасаки

бе, вполне по американскому канону, где украденное хорошим человеком считается его неоспоримой собственностью.

Конечно, есть искушение увидеть в «Адреналиновой гонке» особо радикальную деконструкцию жанра триллера — через утопление его в утрированно лучезарном гуманизме. Но даже если это так, сделано все удивительно невкусно. Возможно, проблема еще и в том, что японское жанровое кино, замечательно чуткое к фантастическому, жуткому или жестокому, оказывается беспомощным, как только ставит своей задачей спародировать эту жуть и жестокость.

«А я пою лучше!», режиссер Сюньити Нагасаки

Правда, даже показанный на фестивале фирменный японский ужастик «Страна мертвых» режиссера Сюньити Нагасаки показался куда банальнее, чем «Школьные привидения» прошлого фестиваля. Подробные и очень красиво снятые японские обряды экзорцизма, дотошные справки о суевериях и верованиях отдавали дежурной экзотической приправой к крепкому триллеру о злокозненных мертвецах, не менее консервированной, нежели «кельтские» или «индейские» энциклопедические специи в американском кино. А с прелестной японской «панночкой», пришедшей из мира мертвых за своим возлюбленным, расправлялись с каким-то совсем уж стивенкинговским безжалостным усердием.

Впрочем, один действительно великий фильм на фестивале был. Это «Харизма», последний по времени фильм Киёси Куросавы, режиссера, чей гений мы могли оценить еще по показанным на предыдущем фестивале фильмам.

Все картины Куросавы можно отнести к так хорошо получающимся у японских режиссеров жанрам фантастики и мистики. Но, как любой действительно большой мастер, Киёси Куросава верен не стилю или жанру, а некоей тайной истории, только ему ведомым образом связывающей все его фильмы. «Исцеление» казалось чем-то вроде серии «Секретных материалов», будто бы снятой Ларсом фон Триером. В фильме «К жизни пригоден» фаталистический сюжет «отсроченной смерти» рассказывался с мучительным и призрачным реализмом херцогского «Строшека». «Харизма» начинается как полицейский фильм и, разворачиваясь с неумолимой алогичностью сновидения, превращается в кафкианскую притчу. В перипетиях сюжета чередуются самые разные жанры — черная криминальная комедия (здесь, действительно, уровня «Фарго»), почти бергмановская психологическая драма, экзистенциальный триллер, сюрреалистическая притча со всеми ее классическими атрибутами — сумасшедшим домом, затопленными развалинами, туманными лесными пейзажами. Но этот парад жанров не кажется просто виртуозным и самодостаточным стилистическим экзерсисом. Все они мутируют, перетекают один в другой, растворяются и утрачивают непреложность сво-

«Адреналиновая гонка», режиссер Синобу Ягути

их законов, чтобы дать проступить иной, не препарируемой никаким привычным жанровым инструментарием реальности.

В прологе главный герой — полицейский (его играет любимый актер Куросавы Кодзи Якусё) — не решается застрелить террориста, захватившего заложника. Его замешательство, вызванное внезапным желанием сохранить жизнь романтически прекрасному преступнику, требующему не более и не менее как «установить справедливость во всем мире», в результате ведет к гибели и захватчика, и жертвы. Отстраненный от службы, герой оказывается «в сумрачном лесу», на краю которого растет странное полузасохшее дерево, окруженное железной арматурой, монструозной, как больничная машинерия, как протезы в «Автокатастрофе». Вокруг этого дерева, которое и зовется Харизмой, ошиваются различные странные персонажи. Одни видят в нем неприкосновенное чудо, другие — просто ботаническую диковинку, которую можно продать за огромные деньги, третьи — анчар, отравляющий своими токсичными испарениями весь лес.

И, как в случае с террористом, на вопрос: «Что лучше — сохранить лес или сохранить одно уникальное дерево?» — герой дает единственно верный, но невозможный *не*ответ: «Надо сохранить жизнь и тому и другому». Пришедший со стороны герой обнаруживает не только особое сродство с Харизмой, но и власть над ее мистической сущностью. Когда дерево все же уничтожают, он своей волей назначает новую Харизму — огромный и помпезно зловещий обугленный ствол. И, вопреки уже почти впавшему в галлюцинаторный абсурдный комизм повествованию, чудо происходит. Когда с трудом удается взорвать и этот откровенно бутафорский символ, среди дымящихся обломков открывается хрупкий зеленый росток. Впрочем, дело не в том или ином растении. «Ты сам и есть Харизма», — говорит бывшему полицейскому один из персонажей.

Вопреки жанру притчи, «Харизму» трудно свести к какой-то конкретной премудрости. Можно (хотя, по-моему, не стоит) увидеть в лесе метафору социума, а в анчаре — воплощение вампирической сущности любого лидера. Можно вспомнить о синтоизме с его верованиями в духов и божеств каждой местности, источника, камня или растения и предположить, что герой внезапно обнаруживает, что именно он является духом загадочного дерева. Хотя, как мне кажется, любые попытки увидеть в лесе и дереве аллегории человеческого мира излишни. Для Куросавы здесь, как и в других фильмах, важно столкновение героев с фатальной властью абсолютно неантропоморфных сил — будь то темный мир леса, паранормальный дар, как в «Исцелении», или просто слепой случай, как в «К жизни пригоден». Можно увидеть в этой картине некую инверсию «Сталкера», в которой не сталкер ведет профанов в Зону, но профаны всеми силами пытаются привести сталкера (героя фильма) к лишь одному ему могущей открыться Зоне — Харизме. Можно, наконец, принять этот фильм как галлюцинаторно непреложную данность.

Еще долго после сеанса пытаешься не столько понять, сколько мысленно доиграть эту ошеломляющую историю — так пытаются досмотреть и досочинить спугнутый случайным шумом сон. В этой онирической магии фильма участвует всё — фантастическая и как бы случайная красота съемок, игра и лица актеров, саундтрек, в котором потусторонние электронные шумы сменяются безумным микстом африканских барабанов, латиноамериканских дудочек, мелодий барокко и бог знает чего еще.

Остается либо надеяться на то, что прокатчики решат наконец купить фильмы Киёси Куросавы, либо дожидаться следующего японского фестиваля.

Н.СИРИВЛЯ

Евангелие от Голливуда

«Конец света», режиссер Ритер Хаймс

Год 1999-й от Рождества Христова человечество провело в дружном ожидании конца света. Впрочем, на Западе, где на протяжении четырех последних десятилетий людям было что терять, волны апокалиптических настроений поднимались и раньше. Только представления о причинах возможной катастрофы менялись. В годы «холодной войны» казалось, что Апокалипсис наступит в результате военного, ядерного конфликта. С концом политического противостояния в ход пошли примеры техногенного самоуничтожения, воплощенные, например, в образах киберпанковской антиутопии. Устав ужасаться будущими плодами своих свершений, человечество в ожидании неминуемого конца обратило взор к природе и космосу; серия фильмов-катастроф, где на землю падали астероиды, огромные волны смывали города, а чудовища, вышедшие из моря, крошили Манхэттен, стала визуализацией массовых страхов середины 90-х. И вот конец века и конец тысячелетия, приблизившись вплотную, обострили ожидание Апокалипсиса до такой степени, что, исчерпав все представления о естественных и квазиестественных причинах уничтожения мира, люди задумались о сверхъестественном.

Как-то вдруг вспомнилось, что про конец света написано в толстой книге под названием «Библия». Что там еще говорится про Бога, дьявола, ангелов, Спасителя и все эти персонажи — участники какой-то вселенской драмы. Истинная суть библейской истории ускользала, правда, от сознания напуганного обывателя, поскольку Библию он толком никогда не читал. Ну да не беда! Главное, есть интерес, а историю можно придумать. Недаром же голливудские мастера получают за это свои гонорары.

Открыв для себя новую (или хорошо забытую старую) мифологическую жилу, Голливуд принялся разрабатывать ее с завидным энтузиазмом. Из популярной руды религиозных сюжетов здесь отлили крупнобюджетный боевик «Конец света» со Шварценеггером, мистический триллер «Стигматы», новую версию киножития Жанны д'Арк, демонический детектив «Девятые врата» и пародийную комедию «Догма». Отходов хватило на киберпанковскую фантазию «Матрица» и космическую фэнтези «Звездные войны. Эпизод I».

Характерно, что все эти очень разные фильмы варьируют единый по сути апокрифический метасюжет — результат скрещивания библейско-христианской картины мира с ментальностью современного западного потребителя зрелищ. Глупо упрекать создателей голливудского ширпотреба в несоответствии духу и букве Ветхого и Нового Завета; их задача не проповеди читать, а снимать кино, которое нравится миллионам. Но все же интересно, как именно библейское откровение адаптируется современным масскультом, что вошло в разряд общих мест, что отвергается как чужое и непонятное. Низовые жанры — по-своему точное отражение той смутной религиозности, которая живет в подполье нашей передовой, компьютерной цивилизации, выходя на поверхность лишь в некие кризисные моменты.

С наибольшей наглядностью и простодушием голливудский «религиозный» метасюжет воплощен, конечно же, в «Конце света» режиссера Ритера Хаймса. Здесь мы застаем мир на пороге уничтожения. Событие, означенное в названии, должно наступить ровно в 00 часов 00 минут в ночь с 31 декабря 1999 года на 1 января 2000-го (ведь три девятки в обозначении года — это три перевернутые шестерки, число Зверя). По пророчеству, за семьдесят два часа до объявленного конца дьявол должен выйти из бездны, чтобы, приняв человеческий облик, совокупиться с земной женщиной, которая зачнет ему сына; тогда-то все и рухнет. Господь Бог не может этому помешать. Люди должны спасти себя сами.

Честь разрушить козни врага человеческого выпадает отставному полицейскому, который мучительно переживает гибель семьи и утрату веры. Полицейского с библейским именем Иерихон играет, ясное дело, Арнольд Шварценеггер. Великий и могучий герой берется защищать хрупкую девушку-сироту (Робин Танней), на которую дьявол положил свое мерзкое око. Герой, по сути, выполняет (на общественных началах) привычную работу бодигарда, но постепенно осознает, что при этом *спасает мир*. То есть он спаситель, мессия, в некотором роде — Христос. Дабы эта мысль не ускользнула от сознания простодушного зрителя, бедному Иерихону приходится пройти на экране через все основные этапы евангельской драмы вплоть до того, что приспешники сатаны сначала зверски избивают спасителя человечества, а потом демонстративно распинают на стене церкви.

Однако, пережив это крайнее унижение, герой «воскресает», а «по воскресении», как следует вооружившись, принимается мочить нечистую силу из всех стволов. Он делает это с таким невероятным остервенением, что дьявол, смекнув, кто на земле самый сильный, покидает предыдущую, уже неспособную к регенерации после боя с Иерихоном телесную оболочку и вселяется прямиком

«Матрица», режиссеры братья Вачовски

в героя. Бедняге не остается ничего другого как убить самого себя и поединок и.о. Христа с врагом рода человеческого завершается, таким образом, спасительным суицидом.

Не стоит смущаться очевидно бредовым характером фабулы. В этом безумии «есть своя логика», и некие опорные точки сюжета роднят данное кинопроизведение с другими ему подобными.

Это, во-первых, противоречащая использованным в фильме христианским аллюзиям, но совершенно законная для голливудского боевика ставка на силу. Ровно то же самое происходит, например, в «Матрице», где герой Нео (Кину Ривз) полфильма мучается: он ли тот, кому предначертано спасти порабощенное компьютерами человечество, а осознав наконец, что он избранный, оставив сомнения и окончательно войдя в роль мессии, точно так же, как Иерихон, вооружается и приступает к развернутым боевым действиям. Финальная фаза обоих фильмов, состоящая из непрерывных автоматных очередей, взрывов, погонь, преследований и поединков, — абсолютное торжество силы, причем уже не человеческой, а как бы сверхчеловеческой.

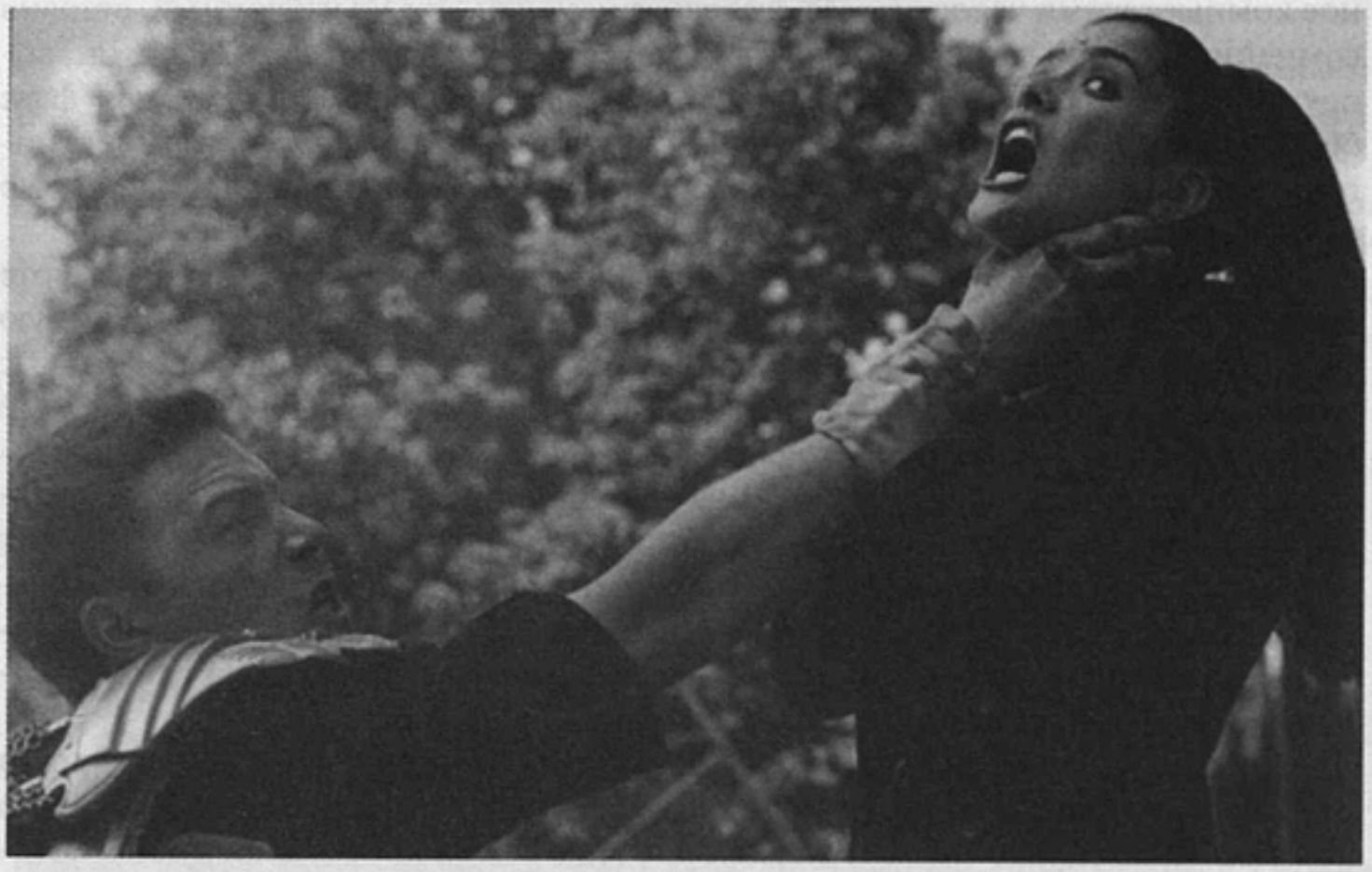
Однако сила амбивалентна. Силой обладает и враг, поэтому герой в азарте борьбы легко может отождествиться с ним — перейти, так сказать, на «темную сторону силы». Это тоже стандартный поворот сюжета. Подобное происходит, например, с героем последнего по времени создания, но первого по сюжетной хронологии эпизода «Звездных войн» — ангельским отроком Анакином Скайуокером, который в последующих сериях должен превратиться в исчадие ада — Дарта Вейдера. Сверхъестественное, мистическое, проявляясь в мире, дарует человеку неведомые возможности, но и несет в себе неведомую опасность. Возможно, поэтому создатели многих «религиозных» голливудских картин, отказываясь от привычного хэппи энда, спешат в финале отправить на тот свет соприкоснувшегося с высшими мирами героя.

Второе, что примечательно в «Конце света», — абсолютное бездействие и невмешательство Творца в этот наворот апокалиптических событий. Бог Отец появляется на экране только однажды — в виде большой надувной куклы, которую проносят участники уличного карнавального шествия. Бог Сын — в виде раскрашенной статуи в алтаре католического собора. Войдя в собор, герой Шварценеггера поначалу обращается к Нему с молитвой о помощи, а потом, когда в него вселяется дьявол, злобно и торжествующе бросает Христу: «Ты умер напрасно!» «Напрасно» или «не напрасно», выходит дело, решать ему, Иерихону, внутри которого в этот момент происходит мучительная борьба человеческого (долг защитника) и дьявольского начал. Он и совершает свой героический выбор, спасая мир, но не *вместе* с Богом, а как бы *вместо* Него.

В-третьих, весьма характерна в фильме роль церкви. Католическая (то есть «чужая», экзотическая в протестантской Америке) церковь предстает здесь в виде некоей секретной лаборатории по связям со сверхъестественным. Помещение в подвале церкви св.Троицы, куда герой попадает, пытаясь выяснить, что же все-таки происходит, напоминает смесь библиотеки и больничной палаты, где озабоченные люди в сутанах, сидя под зелеными лампами, записывают пророчества, исходящие из уст пациентов, пребывающих в мистическом трансе. Сюжетная функция представителей церкви — разъяснить герою, в какую авантюру он впутался. Церковь много знает, но ничего не может, не может даже противостоять дьяволу в собственных стенах. Больше того, сверхзнание так же амбивалентно, как и сверхсила; знание, например, толкает отдельных ватиканских фанатиков на безуспешные попытки прирезать несчастную героиню. Вера, о которой твердят священники, вера в то, что сверхъестественное, в принципе, существует (и эта вера помогает герою — делает его зрячим; «предупрежден — значит вооружен»), но это не вера в библейском смысле как *доверие* к Богу. Бог далек, непостижим, и пути Его неисповедимы. А быть или не быть миру, решают, в конце концов, индивидуальный выбор и индивидуальная решимость положительного героя.

Таким образом, явленные нам здесь общие контуры голливудского мифа о сверхъестественном можно описать так: сверхъестественное — неведомая, мистическая реальность — в календарно расчисленные сроки вторгается в земную жизнь, неся угрозу уничтожения. И простой американец, утративший веру и не имеющий никакого отношения к церкви, вынужден вступить на зыбкую почву

необъяснимых явлений, таинственных сил и непостижимых чудес, чтобы, рискуя рассудком, здоровьем и жизнью, ценой невероятного напряжения сил спасти мир. Иначе говоря, повторить подвиг Христа. Евангельская история воспринимается как метафора самоотверженного служения человечеству. Авторы свято исповедуют лишь один из догматов церкви — догмат о свободе воли (что само по себе замечательно!): человек сам, свободно делает выбор между добром и злом, между любовью к ближнему и служением сатане. Но в целом можно сказать, что христианский миф присутствует в массовом сознании в каком-то предельно секуляризованном виде.



«Догма», режиссер Кевин Смит

«Догма» — пародийная вариация голливудского апокрифа. Фильм режиссера Кевина Смита соотносится с «Концом света» примерно как негатив и позитив. Основные звенья сюжета здесь те же: угроза уничтожения мира, появление спасителя — и.о. Христа, двойственная роль католической (опять-таки!) церкви, финальное побоище и спасение мира в последнюю минуту. Но то, что в одной картине «черное», в другой — «белое». Тупая серьезность «Конца света» сменяется в «Догме» восхитительным легкомыслием, инфернально мрачный, ночной колорит — бесхитростным, ясным светом, заливающим мир словно подмостки лубочного маленького театрика (в одном из эпизодов приспешники сатаны просто вырезают дыру в пейзаже, будто это намалеванный задник, и удаляются через нее в преисподнюю). В этом фильме персонажи средневекового моралите — ангелы с крыльями, демоны с рожками, пророки, апостол, муза и Сам Господь Бог — легко и непринужденно перенесены в стихию американской трэш-культуры. Муза танцует стриптиз в придорожном баре, пророки изъясняются текстами Бивиса и Баттхеда, архангел Метатрон — «голос Бога» — демонстрирует повадки заядлого алкоголика и т.д.

Спаситель тут — женщина (в противовес Шварценеггеру и как дань идеям политкорректности; добавим, что апостол здесь — афроамериканец, Христос, по слухам, тоже черный, а Творец всего сущего — дама). С Христом героиня связана генетически как «последняя из рода» — отдаленный потомок Святого семейства по боковой линии. Вифания (Линда Фиорентино) — католичка, работающая в абортарии (то есть по меркам церкви — настоящая грешница), так же, как и герой Шварценеггера, тяжело переживает несложившуюся семейную жизнь и утрату веры. Но после некоторого внутреннего сопротивления она принимает на себя роль мессии (да и как не поверить в свое особое предназначение, если архангелы машут крыльями у тебя перед носом, а апостолы падают с неба прямо на шоссе между Нью-Йорком и Нью-Джерси) и отправляется спасать мир.

Впрочем, скоро выясняется, что услуги «последней из рода» оказались востребованы лишь в силу чрезвычайных обстоятельств. Вся интрига с концом све-

та, затеянная разжалованными ангелами и честолюбивыми мелкими бесами, стала возможной лишь потому, что Господь в это время отсутствовал на небесах. Он отлучился на землю поиграть в домино, но тут Его избили до полусмерти юные отморозки с хоккейными клюшками, и Бога под видом бомжа поместили в больницу, где он и пребывал в бессознательном состоянии. Силой не допустить в церковь двух ангелов — крепких крылатых парней с автоматами (Мэтт Даймон и Бен Аффлек) — героиня, конечно, не в состоянии, и спасительный подвиг ее сводится к тому, чтобы в последний момент отключить аппараты, поддерживающие жизнь бомжа-коматозника, то есть вернуть Бога на небеса. В финале Господь Бог в силе и славе является на экране в образе босой эксцентричной дамочки с цветком в руках и быстро наводит порядок в подлунном мире. Он (Она) наказывает восставших ангелов, воскрешает «последнюю из рода» (после спасения мира Вифания, как и положено, погибает от мистической раны в боку — логика апокрифического сюжета срабатывает и здесь) и даже дарует ей благодать непорочного зачатия. «Это наш задел на будущее», — возвещает Метатрон. В общем, будущее нам обеспечено, благодать по-прежнему изливается в мир, чудеса продолжаются, жить можно...

Спасение мира заключается в том, что человек должен вернуть Бога на Его законное место, — кажется, тут больше религиозного смысла, чем в бесконечных, изнуряющих войнах с дьяволом. Дурашливая, ерническая комедия, высмеивающая все и вся — церковь (в фильме она разворачивает рекламную кампанию под лозунгом «Католичество — это круто!»), борьбу против абортов, расовые предрассудки и борьбу против расовых предрассудков, сексуальные табу и голливудские штампы (чтобы никого не обидеть, авторы даже сочли нужным предварить картину извиняющимися разъяснениями), — тем не менее обогащает сознание зрителя рядом действительно светлых мыслей. «Верить в Бога — не такое уж мрачное занятие, как кажется». «Бог обладает чувством юмора», чему свидетельство — существование на земле утконосов, а также человеческая сексуальность. И вообще, «Она (то есть Бог. — *Н.С.*) — это что-то!» Словом, как ни крути, пародийный, карнавальный «негатив» голливудского «религиозного» мифа получается в итоге куда более позитивным, чем исходный вариант.

В отличие от «Догмы» и «Конца света», сделанных в расчете на зрителя, которому что про ангелов с демонами смотреть, что про марсиан и «чужих» — все едино (в случае с «Догмой» это явно входило в авторские намерения), «Стигматы» Руперта Уэнрайта — кино, претендующее на интеллектуальность, рассчитанное на людей, которые знают слова «иезуиты», «бенедиктинцы», «апокриф», «стигматы», «св. Франциск» и проч. Киноязык намеренно и декоративно переусложнен: компьютерная обработка изображения, замысловатый ассоциативный монтаж, двойные экспозиции, операторские изыски, вроде съемок из-под воды в эпизоде, где героиня принимает ванну, тонко выдержанная холодно-голубая гамма, бесконечные капли, падающие в рапиде. Впрочем, нарочитые «современность» и «стильность» изображения никакого отношения к сути дела здесь не имеют. Перед нами все тот же дежурный сюжет о пугающем вторжении сверхъестественного в мирную жизнь простого американского человека.

Правда, тотальное уничтожение миру здесь не грозит, зато от мира что-то скрывают, причем крайне важное. Это ни больше ни меньше как подлинный текст «Евангелия от Иисуса». Скрывает, понятное дело, католическая церковь. Ватикан вновь предстает в образе таинственной, закрытой лаборатории по изучению сверхъестественного. Научные сотрудники в сутанах ездят по миру, исследуя с помощью сканеров, компьютеров и фотоаппаратов всевозможные чудеса; ученые и филологи в обстановке строгой секретности корпят над фрагментами древних текстов, так чтобы заключенная в них информация была доступна лишь высшим чинам папской курии.

Но шило в мешке не утаишь, и скрытое в недрах Ватикана подлинное Слово Христово приходит в мир весьма неожиданным и нетрадиционным путем. В бразильской деревушке умирает святой старец — падре Аламейда, положивший жизнь на перевод «Евангелия от Иисуса». Мальчишка, укравший четки из гроба святого, продает их на базаре американской туристке; та посылает дочке в качестве сувенира, и вот уже юная легкомысленная парикмахерша из города Питсбурга (Патрисия Аркетт), спустя несколько часов после того как получила

мамин подарок, оказывается в больнице — на руках у нее появились стигматы (святость, как инфекция, передается тут через предметы). Дальше больше: на спине бедной девушки возникают следы от бича, на лбу — порезы от острых шипов терновника, в конце концов стигматы появляются и на ногах. Медицина бессильна; диагноз «эпилепсия» мало что объясняет. И за расследование этого дела берется ватиканский специалист — отец Дарнинг (Гэбриел Бирн; любопытно, что в «Конце света» этот же актер играл дьявола). Девушка все чаще и глубже входит в мистический транс: швыряется предметами, парит в воздухе, говорит непонятные слова и пишет на стене непонятные буквы. Отцу Дарнин-

«Стигматы», режиссер Руперт Уэнрайт

гу удается установить, что это текст на арамейском, точно соответствующий тому, что скрыт от людского глаза в секретных хранилищах Ватикана. Девица, естественно, не понимает из того, что она пишет, ни слова; больше того, в момент транса она неузнаваемо меняется: лицо стареет и приобретает отчетливые мужские черты; в нее вселяется душа то ли падре Аламейды, то ли самого Христа. В конце концов героиню похищают ватиканские изуверы, озабоченные тем, чтобы тайная информация, подрывающая владычество церкви, не вышла наружу. Девушку пытаются придушить, но отец Дарнинг, естественно, спасает ее в последнюю минуту. В финале бедная парикмахерша, закутанная в простыню, с белым голубем на руке (похожая как две капли воды на статую св. Франциска, помещенную тут же, в кадре) удаляется в туманную даль. Она явно уходит в мир иной. Миссия ее выполнена, героиня достигла такой святости, что делать ей на земле больше нечего. А отец Дарнинг едет в Бразилию, извлекает из тайника в полу церкви заветный манускрипт и продолжает работу над переводом и изданием «подлинного» Евангелия, где написано: «Подними камень — Я там...» и т.д.

Помимо того что представленные на экране события (как и в «Конце света») напоминают серию иллюстраций к какой-нибудь «Домашней энциклопедии по мистике и оккультизму» («стигматы», «одержимость», «экзорцизм», «медиумический транс», «полтергейст», «левитация»), помимо либерально-антиклерикального пафоса («Бог не нуждается в посредничестве церкви», «у нас святым становится любой»), здесь примечательна именно ставка на «подлинный текст» как документальное свидетельство откровения. Как известно, Христос ничего не писал; откровением были не столько слова, сколько сама Его Личность, впоследствии описанная учениками. Слова в Евангелиях разные, Личность — та же. И именно личная встреча с Христом есть условие святости и вообще всякой глубокой веры. Апостол Павел, например, пережил это, когда никаких Евангелий еще не было и в помине.

В «Стигматах» же получается, что Христос использует девушку как некий

прибор-самописец с целью довести до людей документальное свидетельство Своей воли. Героиня физически отождествляется с Ним (кровоточащие раны), Он водит ее рукой, но при этом Его Самого она совершенно не знает. Сверхъестественное здесь, как и в других фильмах, безлично. Оно эффектно вмешивается в порядок здешнего бытия; его внедрение в земную реальность сопровождается целым рядом необъяснимых явлений, соприкосновение с ним вырывает человека из привычной реальности, ведет к страданиям, болезни, внутреннему разладу, в конце концов к смерти, хотя и вознаграждается сознанием «избранности». В основе лежит абсолютно языческая интуиция неведомого, лишь по недоразумению декорированная традиционной христианской символикой: стигматы, белые голуби, иконы, статуи, плачущие кровавыми слезами, кровь Христова в чаше для причастия, которая настойчиво монтируется с кровью героини, взятой для медицинского анализа. Навязчивое физическое отождествление с Христом здесь, как и в других фильмах, полностью исключает возможность какого бы то ни было духовного с Ним контакта.

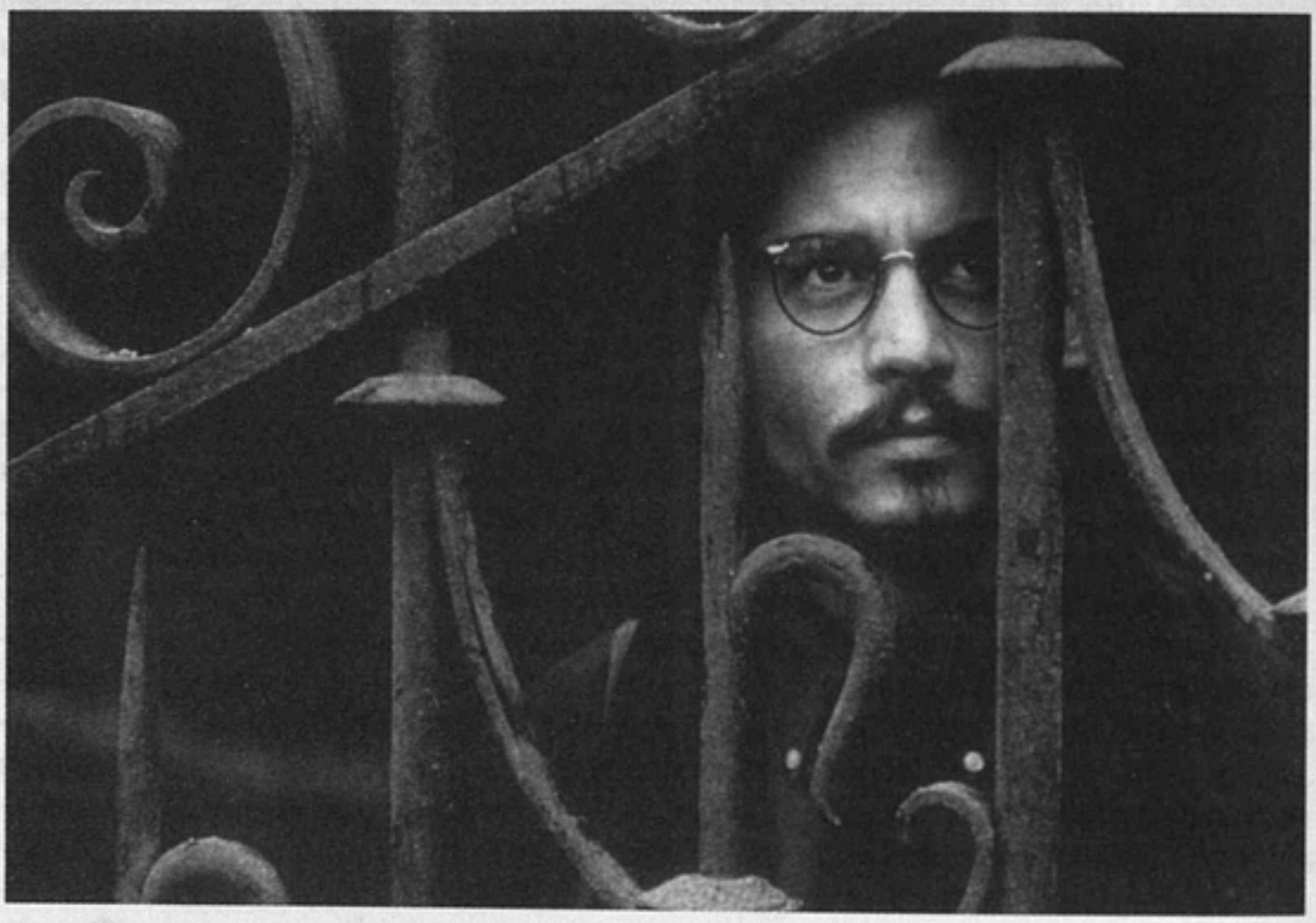
Мотив святости как контакта, то есть личного общения с Богом, возникает вроде бы в «Жанне д'Арк» Люка Бессона. Здесь героиня то и дело встречается с Господом лицом к лицу. С самого детства ее посещают видения: сгущаются тучи и стремительно проносятся над головой, дует странный, неземной ветер, неведомая сила переносит Жанну на таинственную поляну в лесу, где стоит каменный трон. На троне поначалу маленький мальчик с остановившимся взглядом больших агатовых глаз, потом, в разгар военных побед Жанны, изможденный мужчина средних лет (неузнаваемый Дастин Хофман), потом Он является героине в тюрьме в виде сурового старца в черной сутане. Жанна беспрекословно верит в посылаемые Им знаки, верит в свою великую миссию. Она убеждает в ней и трусливого короля, и опутанный интригами двор, и брутальных французских рыцарей, и англичан, которые при виде Жанны отступают без боя. Мы словно листаем книжку с картинками, где героиня идет от победы к победе и нечеловеческая сила как безусловное свидетельство избранности не оставляет ее ни на миг. Однако потом наступают сомнения...

Кажется, перед нами все тот же магистральный «религиозный» метасюжет, только основные звенья его поменялись местами. Сначала мессианская убежденность, военные подвиги, азарт битвы, упоение силой. Потом мучительные сомнения в достоверности видений и голосов, в том, насколько неукротимая воля к победе — выражение воли Божьей. Внятного ответа на этот вопрос ни героиня, ни зритель так и не получают. Что двигало ею? Одержимость, истерия, безумное честолюбие, кошмарные воспоминания детства? Или все-таки высшая сила? Старец, с которым Жанна ведет в тюрьме непрестанный мистический спор, обвиняет ее, сеет сомнения, всячески сокрушает наивную веру в избранничество, объясняя чудесные знаки вполне земными причинами. Но когда, растерявшись, она сдается на милость земного суда, Он упрекает Жанну в предательстве и утрате веры. Перед нами безысходная драма, итог которой — полнейшая неспособность героини отделить свои человеческие порывы от велений, идущих свыше. Так что Жанне остается только сокрушенно во всем покаяться перед своим таинственным исповедником и взойти на костер. Фильм, начавшийся как роскошно изданный религиозно-патриотический комикс, вязнет к концу в безнадежной рефлексии. И это понятно. И религиозность, и патриотизм для Бессона, так же как латы, кони, мечи и замки, лишь традиционная упаковка сюжета, которую он старательно деконструирует в соответствии с логикой современного человека, достаточно разумного и совестливого, чтобы понимать: сверхчеловеческая целеустремленность и сила в нынешнем мире всегда могут быть поставлены под сомнение, поскольку не имеют под собой убедительных метафизических оснований.

Это особенно бросается в глаза, если сравнить фильм Бессона со знаменитой картиной Дрейера «Страсти Жанны д'Арк», где вообще не было никаких видимых знаков божественного присутствия (разве только крестообразная тень от оконного переплета на тюремном полу), но где бессловесный мистический диалог был столь подлинным и столь внятным, что не оставалось сомнений: перед нами диалог слабого земного существа с Кем-то, дарующим бесконечную

благодать, любовь, поддержку и силу. Сомнения Жанны были ее человеческими сомнениями; веру и мужество питал, совершенно очевидно, другой источник. Нельзя имитировать веру, которой нет, и если Дрейеру чудом удалось запечатлеть на пленке драму истинной веры, то Бессон последовательно экранизирует лишь собственные сомнения.

Вообще поразительно, что ни в одной из рассмотренных нами голливудских картин ни разу не возникает мотив любви как формулы, определяющей суть взаимоотношений Бога и человека. Нечто, напоминающее love story, появляется лишь в самой по видимости демонической, «антихристианской» вариации мифа о сверхъестественном — в картине Романа Поланского «Девятые врата». Герой Джонни Деппа — книжный барыга, циник и скептик, верящий лишь «в сумму своего гонорара» (ср.: в «Конце света» Шварценеггер говорит: «Мой пистолет — оружие более сильное, чем ваша вера»), — поневоле втягивается в мистическую историю, на сей раз абсолютно темного свойства. В руки к нему попадает некая книга, написанная в XVI веке прилежным учеником Люцифера якобы в сотрудничестве с самим учителем. В книге заключена тайна бессмертия и власти над миром. Герой романа Артура Переса-Реверте, легшего в основу фильма Поланского, отказывался от того и от другого, сохраняя верность своему пристрастию к хрустящим купюрам. Герой фильма идет до конца и дерзает в финале открыть «девятые врата» в мир сверхъестественного. В картине два параллельных сюжета — история книги и история постепенного сближения героя



«Девятые врата», режиссер Роман Поланский

с зеленоглазой ведьмочкой (Эмманюэль Сенье). Все те, кто пытается овладеть тайной с помощью книги, точнее, гравюр, подписанных самим Люцифером, — карикатурные неудачники: и американский миллионер Болкон (Фрэнк Лангелла), и стареющая соблазнительница (Лена Олин), и родовитая французская старуха (Барбара Джеффорд), прикованная к инвалидному креслу. Их интерес к дьяволу суетлив и комичен, магические манипуляции смешны, гибель подчеркнуто нелепа. Герой тоже вроде бы неудачник: он постоянно опаздывает, подвергается нападениям, теряет все что только можно потерять... Но *то*, к чему он стремится, словно избрав именно его, ведет шаг за шагом по правильному пути. Дьявольское начало персонифицировано в образе женщины с демонической и нежной улыбкой. Первый раз герой встречает ее в офисе Болкона на лекции о нечистой силе. Затем она следит за ним в библиотеке, случайно попадается на глаза в поезде, подстерегает в гостинице, спасает от преследований. Они становятся партнерами, сообщниками, любовниками... В конце именно она подска-

зывает герою, где найти последнюю подлинную гравюру, и на этой гравюре изображен апокалиптический Зверь, а на нем — «жена» с лицом той самой ведьмочки, рукой указывающая на врата замка, за башнями которого опускается солнце. В финале герой вступает в этот слепящий закатный свет.

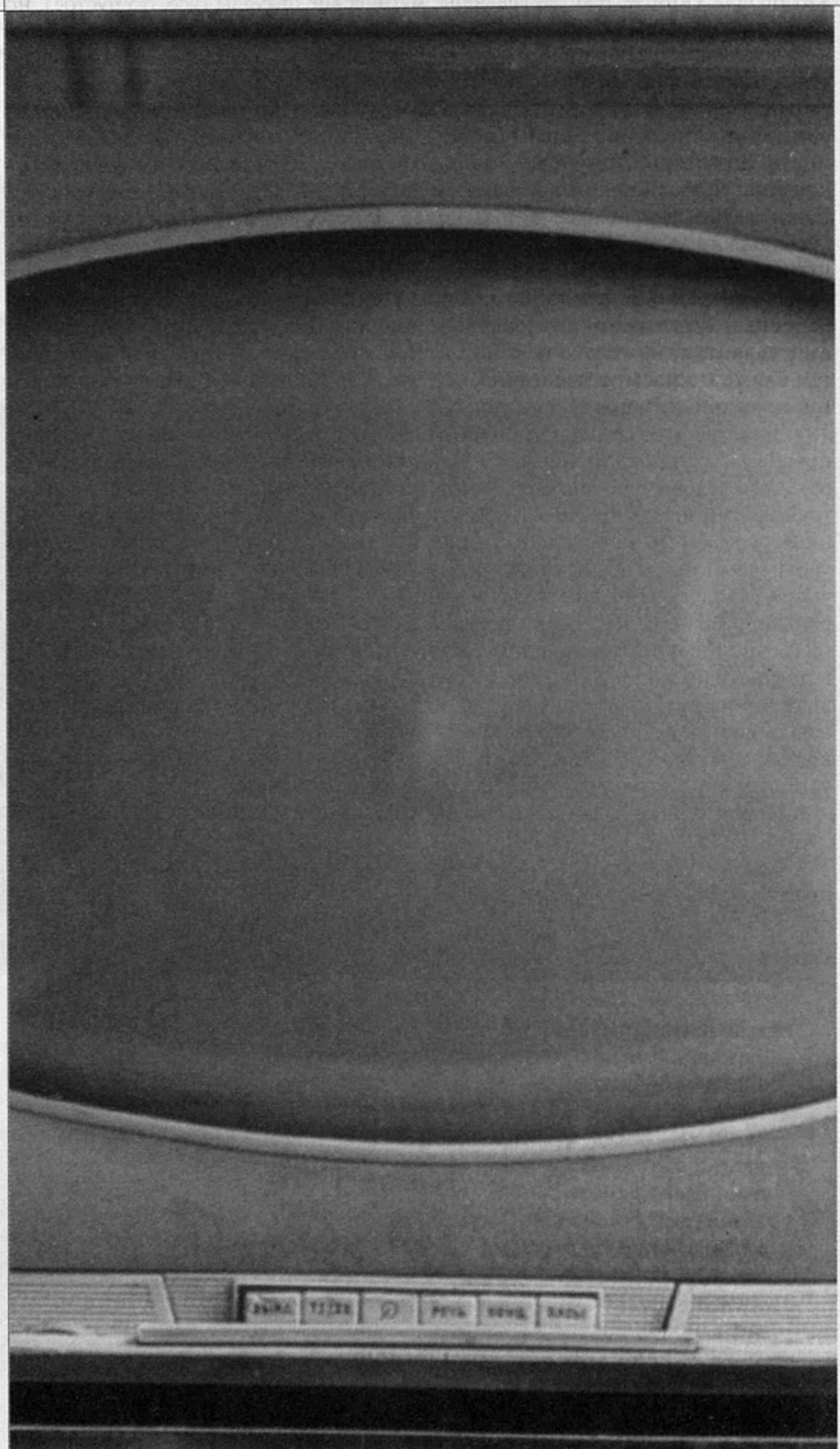
Получается, что героиня, собственно, сама и есть эти «девятые врата» — «дверь» погибели (или спасения?) для букиниста, возжаждавшего бессмертия. Ее любовь важнее его корысти, ее сила превозмогает его слабость и неудачливость, ее верность сильнее его предательства. Путь к сверхъестественному лежит не через книги, тексты, гравюры, магические ритуалы (все это пустое), но лишь через любовь к тебе этого таинственного начала, воплотившегося к тому же в человеческом образе. Воистину: «...сыны века сего догадливее сынов света в своем роде» (Лк. 16, 8). Снимая свой «демонический» фильм, Поланский на уровне сюжетной структуры ближе всех подошел к описанной в Библии истории взаимоотношений Бога и человека. Да и демонического в картине не так уж много. Возможно, снимая эту историю, режиссер прежде всего имел в виду отношения со своей женой, а не с миром потустороннего; возможно, ему хотелось также сделать европейское кино на американские деньги, а заодно и подразнить пуританских гусей. Но, как бы то ни было, поражает, что *любовь к тебе* как формула преодоления унылой плоскости позитивистского мира, открытия в жизни новых измерений и неведомой глубины с легкостью может быть отнесена современным художником к отношениям мужчины и женщины, даже к отношениям с дьяволом, но только не с Богом. Чем дальше от христианской риторики, тем ближе к живому в человеческой душе, к ее тайным глубинам — к истокам мистической интуиции.

Христианство сегодня для массового сознания — лишь некий набор общепризнанных этических норм и гуманистических принципов, метафора абстрактного человеколюбия. При этом в своих представлениях о Высшем как источнике сомнительной силы и несомненной угрозы человеческому существованию современная цивилизация не так уж далека от язычества. И выходит, что на уровне антропологии мы существуем уже как бы в постхристианскую эру: «Бог умер». И, следуя Его заветам, люди должны сами спасать друг друга (или, как раньше говорили: «Человек произошел от обезьяны, так возлюбим друг друга!»). А на уровне смутных, плохо артикулированных религиозных ощущений — в дохристианскую и даже, может быть, добиблейскую. Цивилизация с таким внутренним разрывом в представлениях о Боге и о человеке нормально существовать не может, она все время впадает в какую-то шизофрению, когда человеколюбие неминуемо оборачивается насилием, а попытки собрать, объединить и устроить мир делают все более реальным его разрушение.

Может, с этим и связано навязчивое ожидание неминуемого конца?

Редакция благодарит фирму «Видеоленд» (Москва, ул. Ладожская, д. 8) за предоставление автору кассет для просмотра.

M E D I A



КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Вперед в прошлое

Как мне уже доводилось писать, на отечественном телевидении триумф барахла на рубеже 80—90-х годов относительно быстрее, чем в кинотеатрах (уже к 1994 году), сменился потоком высококачественной кинопродукции на основе закупок ведущими и конкурирующими между собой каналами (в первую очередь, ОРТ и НТВ) обширных коллекций мейджоров, куда входили и наиболее знаменитые европейские картины послевоенного периода. В предыдущей своей статье, посвященной проблемам кинопоказа[1], я говорил и о том, что кончился золотой век выдающихся фильмов на НТВ. А сейчас можно сказать, что этот золотой век кончился и на ОРТ и тем более на остальных каналах, в том числе на тех, где он особо и не начинался, скажем, на ТВ-6.

Исчерпались запасы выдающейся классики, закупленной НТВ и ОРТ на заре своей деятельности, и в «пакетах» осталось сплошное барахло. По мере повышения прибыльности кинопроката, во всяком случае в нескольких дорогостоящих кинотеатрах в Москве, Санкт-Петербурге и ряде других городов, отдавать новый кассовый фильм сразу на телевидение стало экономически нецелесообразным. Наконец, национальный кинематограф — «нормальное кино», — откуда отечественные фильмы вытеснила дорогостоящая американская кинопродукция, заменился на ТВ поточным производством телевизионных сериалов и отдельных телефильмов. Хотя индустрия наших телефильмов и сериалов пока еще менее рентабельна, чем закупки зарубежной продукции, тем не менее эффект от возрождения профессии кинематографиста и «защиты национальной культуры» безусловен. Учитывая повышающиеся рейтинги наиболее успешных телесериалов и возможность их многократных перепродаж и показов, в перспективе дело это не только полезное, но и выгодное.

Каков же сухой остаток? Ящики с фильмами советского производства практически вычищены до дна, остались лишь раритеты, известные немногим посвященным и специалистам, которых телевизионные каналы если и привлекают, то чрезвычайно неохотно. Все общеизвестное уже демонстрировалось десятки, а в случае самых удачных картин даже и сотни раз, если учитывать многократные показы на «НТВ-плюс». Чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть новогодние программы рубежа тысячелетий. «Карнавальная ночь» и «Ирония судьбы», «Сильва» и «Музыкальная история», «Мэри Поппинс, до свидания», «Чародеи» и «Хочу в тюрьму», «Простоквашино» и «Винни Пух»... К набору отечественных долгоиграющих бестселлеров можно добавить зарубежные: «Жандарм женится», «Игрушка», «Рассеянный», «Невезучие», «Черный тюльпан» и из ряда вон выходящий повтор — фильм «2001: Космическая одиссея». В эти дни и ночи глобальной конкуренции и психологического удара по

[1] См.: Разлогов Кирилл. Жанр кризиса. — «Искусство кино», 1999, № 4. — *Прим. ред.*

зрителям урожай телевизионных кинопремьер значительно беднее: на дюжину каналов «Сибирский цирюльник», «Астерикс и Обеликс против Цезаря», «Американский пирог» и «Сбежавшая невеста» (все на РТР, государственный канал и здесь активно использует подавление главных конкурентов), «Особенности национальной охоты в зимний период» и «Глаза змеи» (ОРТ).

Одновременно сетка программ свидетельствует: престиж и популярность кинофильмов остаются чрезвычайно высокими. В эти ключевые дни в прайм-тайм с переходом в ночь на главных каналах страны кинофильмы нередко показывались в подборку, один за другим, без малейшей попытки построить программу оригинальнее. Трудно сказать, было ли это результатом обнищания или сознательного расчета. На киноассоциациях по-прежнему паразитировали «Старые песни о главном» и их совсем уже выдохшийся постскриптум. А НТВ сделало ставку на новогодний, но не новый выпуск сериала о ментах.

Если же окинуть взглядом кинопрограммы 2000 года в целом, то бросается в глаза переориентация на продукцию второго и даже третьего ряда конца 80-х — начала 90-х годов — самого провального этапа отечественного киноискусства. В этот период многочисленные псевдокассовые боевики, появившиеся на волне разрушившейся цензуры и очевидной вседозволенности, сделали свое славное дело, отпугнув зрителей от кинотеатров. Теперь те же самые фильмы — как отечественные, так и зарубежные — составляют трудноперевариваемое меню практически всех телевизионных каналов.

Кинопрокат с конца 80-х до конца 90-х прошел путь от десятисортной продукции к первоклассной (если не в художественном, то в коммерческом смысле). Телевизионный кинопоказ проделал то же самое в обратном порядке: от потока шедевров к потоку барахла. Современному кинорепертуару основных каналов страны мог бы позавидовать сам Исмаил Таги-заде. Что до обнаженных тел, то об этом я уже писал в анализе ночного телевидения[2]. Драки и перестрелки, преследования и рыдания можно с избытком наблюдать в вечерние часы. В дневные первое место занимают рыдания, а драки отходят на второй план.

Почему произошел этот дворцовый переворот? Причин здесь несколько. Отечественное кино для телевидения, не считая абсолютных чемпионов 70-х годов, перестало быть сверхвыгодным и сверхрейтинговым. Наслаждение былым величием обернулось усталостью, привычкой, а затем и выключением приемников. Новое постсоветское кино за редкими исключениями как было, так и остается либо ночным раритетом, либо нагрузкой в часы далеко не наибольшего внимания зрителей. Новизной, да и то относительной, отмечены картины начала 90-х, коль скоро тогда их создавалась туча, чуть ли не 300—400 в год, но сливки уже сняты, а второстепенная и третьестепенная продукция хорошо вписывается в поток аналогичного зарубежного барахла. Даже флагманы отечественного киноискусства последних лет не вызывают особых восторгов. Картины Рязанова, Меньшова или Михалкова по-прежнему частые гости на малых экранах, однако трудно определить, какую роль в этом играет их популярность, а какую — причудливая политическая конъюнктура.

Ситуация с зарубежным кино тоже понятна. Здесь также сливки за последние 20—25 лет сняты. Огромные коллекции голливудских мейджоров отсмотрены, и осталось что-то уже совсем непотребное, навязываемое в нагрузку, будь то игровые фильмы или сериалы. Показывать это не очень удобно, но когда нет денег, все равно сойдет. Так, былые титаны НТВ и ОРТ постепенно опускаются до уровня ТВ-6 или М-1, явно уступая даже REN TV. Конечно же, время от времени, предельно напрягаясь, ведущие каналы страны покупают нечто выдающееся, но это ни в какое сравнение не идет с тем, что было в середине 90-х. Пожалуй, лишь ТВЦ, проиграв выборы, и РТР, добившись монопольного положения, предпринимают сознательные и последовательные усилия по созданию и «смотрибельной», и в какой-то мере престижной кинопрограммы.

Основная конкурентная борьба ведется вокруг фильмов (главным образом

---

[2] См.: Разлогов Кирилл. Записки полуночника. — «Искусство кино», 2000, № 2. — *Прим. ред.*

европейских), закупленных отечественными прокатчиками со всеми правами, но с ориентацией на кинотеатры. Они либо «с колес» (если это ленты в коммерческом плане второго ряда), либо после длительного показа в киносети попадают на ведущие каналы и делают там погоду. Правда, здесь в тине барахла не всегда различишь шедевры. Как мне неоднократно доводилось писать, отсутствие технологии выделения выдающихся ударных произведений в потоке телевизионной программы остается и на нынешнем этапе кинопоказа главным недостатком.

Таким образом, мои предсказания о пришествии века тематических каналов и отечественных сериалов сбылись лишь частично. Первая часть обеспечивается пока только кинопрограммами «НТВ-плюс», но и этот «букет» находится в растяжке между политическим и экономическим кризисом. А вот век наших сериалов, похоже, начался.

Обратное влияние телевидения на кинематограф стало чрезвычайно сильным. Социологи отмечают, что растущий зрительский интерес к отечественным сериалам постепенно отбирает аудиторию даже у казавшегося непобедимым советского кино, не говоря уж об аналогичной латиноамериканской, американской и значительно меньшей по объему европейской продукции. Профессия «кинематографист» сегодня поддерживается почти исключительно благодаря причастности к производству телефильмов и сериалов. Постепенно вырабатываются элементы новой, сугубо поточной разновидности профессии, которая ранее была лишь продолжением кинематографической. Ведь от многосерийного телевизионного фильма, основы которого были заложены еще в советский период, до собственно сериала — дистанция огромного размера.

Главный источник вдохновения «нормального кино» — ситуация на книжном рынке, где отечественная популярная литература, в первую очередь детективная, неожиданно переиграла даже самых выдающихся мастеров детективного жанра из Соединенных Штатов Америки. И в коммерческом, а теперь уже и в художественном плане отечественные детективы (об этом писал и журнал «Искусство кино») вполне выдерживают сравнение с детективами зарубежными, и на внутреннем рынке им нечего занимать у заокеанских соседей.

Телевидение не случайно решило использовать этот кладезь, начиная с самых популярных авторов. Сериал НТВ «Каменская» еще остается в пределах канонов отдельных фильмов, снятых на кинопленку, пусть и для телевидения. Замечу, что чистым безумием в эпоху цифрового видео остается и сохранившаяся еще кое-где практика съемки телесериалов на кинопленку. Но это лишь временная дань традиции. Переход не только всего телевидения, но и значительной части арт-кино на «цифру» — дело времени. А вот «Улицы разбитых фонарей» («Менты») — уже самостоятельное явление экранной культуры. Третий вариант — своеобразный гибрид нашего и зарубежного боевика — представлен «Маршем Турецкого». Не буду здесь анализировать детально всю эту продукцию, хотя она того заслуживает и в искусствоведческом, и в культурологическом плане. Скажу только, что жанр долгоиграющего сериала типа «Санта-Барбары» нами пока не освоен. Здесь мы уступаем даже соседнему Казахстану с его 400-серийным «Перекрестком».

В перспективе качество сериалов отечественного производства будет неуклонно повышаться и оттягивать на себя лучшие творческие силы кинематографистов, а кинопоказ на ТВ все более отставать по времени от кинотеатральных премьер с сохранением возможности включить в программу позавчерашний шедевр лишь через пару лет после кинотеатров.

Нынешний переходный этап, как обычно, содержит целый ряд любопытных курьезов, по-своему интересных и показательных.

В процессе написания этой статьи (это был, пожалуй, решительный толчок к ее завершению) я наткнулся на очередную демонстрацию на РТР фильма Анатолия Эйрамджана «Моя морячка», уже догнавшего по количеству повторов бесспорных лидеров «Иронию судьбы» и «Москву...», которая слезам не верит, и даже приближающегося к бессмертным творениям Гайдая. И тут я неожиданно понял, что эта обруганная критикой лента, появившаяся в ключевой 1990 год, поднялась на уровень качественного популярного кино благодаря своим

сюжетным и актерским достоинствам. Сделанная без особых претензий, очень просто и последовательно, картина доказала свою жизнеспособность и вышла в первый ряд непризнанных шедевров отечественного массового кино (кстати говоря, на соседнем ОРТ в течение той же недели демонстрировалась лента Г.Бежанова «Где находится нофелет?», также чрезвычайно популярная на наших телевизионных экранах).

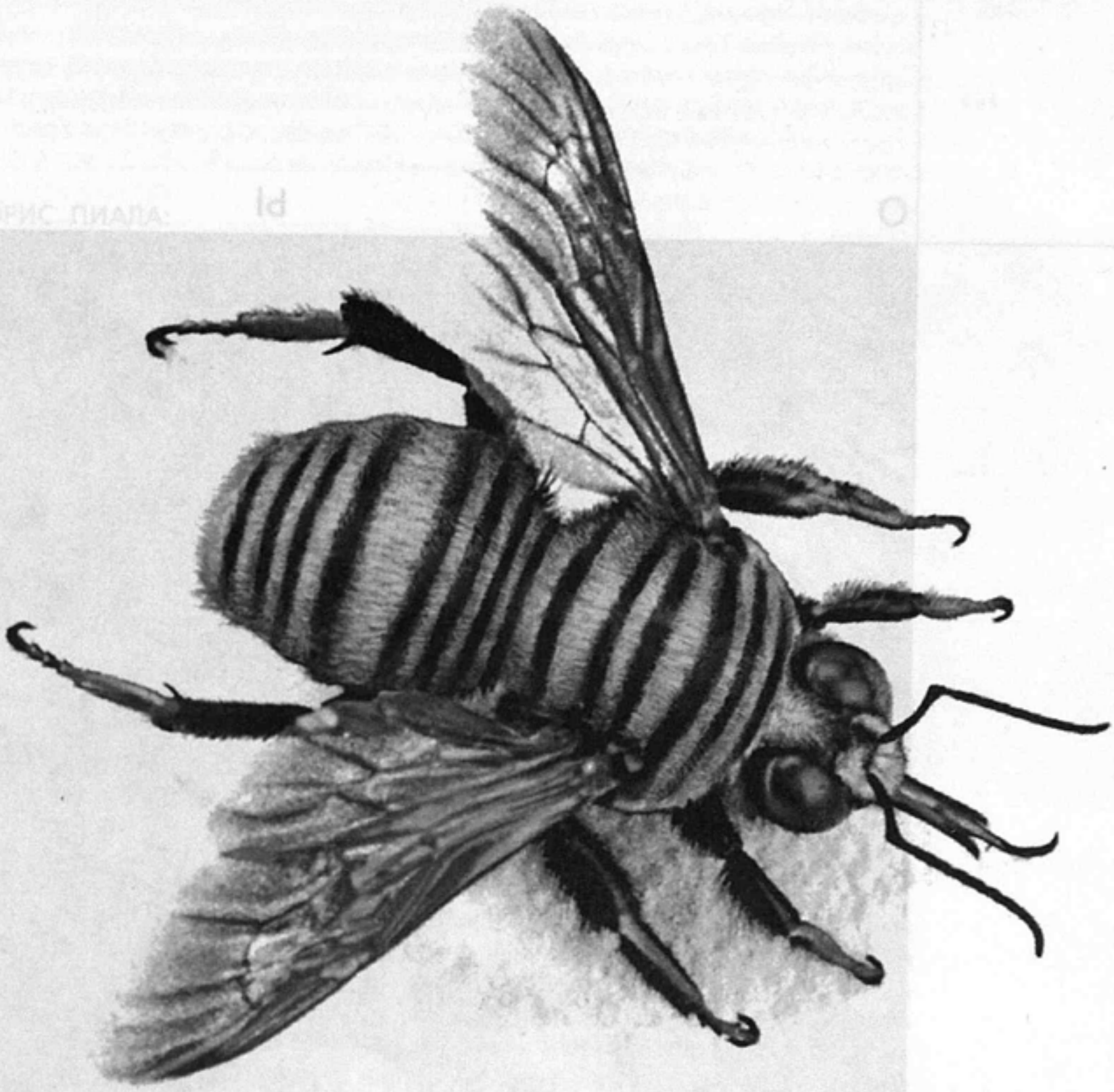
В одной из рекламных вставок, прервавших «Мою морячку», я услышал роскошную тираду, сообщающую, что каждый вечер в девять часов на РТР показываются — ни больше ни меньше — «лучшие фильмы всех времен и народов», а далее следовал перечень из четырех «шедевров» текущей недели. Больший набор барахла, чем перечисленный в этом анонсе, представить себе трудно. Почему составители кинопрограмм нередко считают зрителей полными идиотами? Ведь массовая аудитория у нас вполне четко определяет качественный уровень того, что показывается.

По вечерам демонстрировать сплошь шедевры тоже не в специфике телевидения и само по себе вовсе не хорошо. Скорее, и для нашего, и для зарубежного телевидения нормально — каждый вечер крутить барахло. Только, пожалуй, мы первые в мире на государственном канале рискнули вслух объявить дешевый ширпотреб лучшими фильмами всех времен и народов. Быть может, скоро сформируется новый павловский инстинкт: объявили шедевр, пора выключать телевизор.

Более десяти лет назад с легкой руки Исмаила Таги-заде, ставшего президентом АСКИН (Ассоциации кинопрокатчиков СССР), была совершена своеобразная революция, ставшая началом конца советской системы кинофикации и кинопроката. Используя ослабление цензуры и монополии «Совэкспортфильма» на импортно-экспортные операции, возглавляемая Таги-заде организация приобрела для показа на территории Советского Союза по бросовым ценам около 20 зарубежных (преимущественно американских) картин класса даже не «B», а «Z», безудержно эксплуатировавших закрытые ранее территории секса и насилия. Их стремительное распространение по налаженным каналам Ассоциации кинопрокатчиков привело сначала к всплеску интереса киноаудитории (преимущественно подростков и молодежи) к запретному плоду, а затем к обвалу кинопосещаемости на фоне распада СССР.

Винить во всем АСКИН и одного Таги-заде было бы несправедливо. Свою роль здесь сыграли и видеопиратство, бывшее в те годы единственным средством доступа не только к барахлу, но и к высококачественной мировой кинопродукции, и множество частных предпринимателей, подхвативших «манну небесную».

Точно так же винить кого-то конкретно в нынешнем упадке кинопоказа на ТВ или в низком уровне отечественных сериалов вряд ли будет обоснованно. Идет объективный и неизбежный процесс перераспределения приоритетов между различными формами производства и распространения произведений экрана. Если рассматривать художественное качество предлагаемой зрителю продукции, то эволюция в сети кинотеатров и на телевидении шла, повторюсь, в противоположных направлениях — по восходящей траектории в прокате и по нисходящей на малых экранах, пока наконец показ сериалов и собственно кинопоказ на нашем телевидении не пришел в норму и не стал таким же, как и во многих других странах, хотя, естественно, с отечественным привкусом.



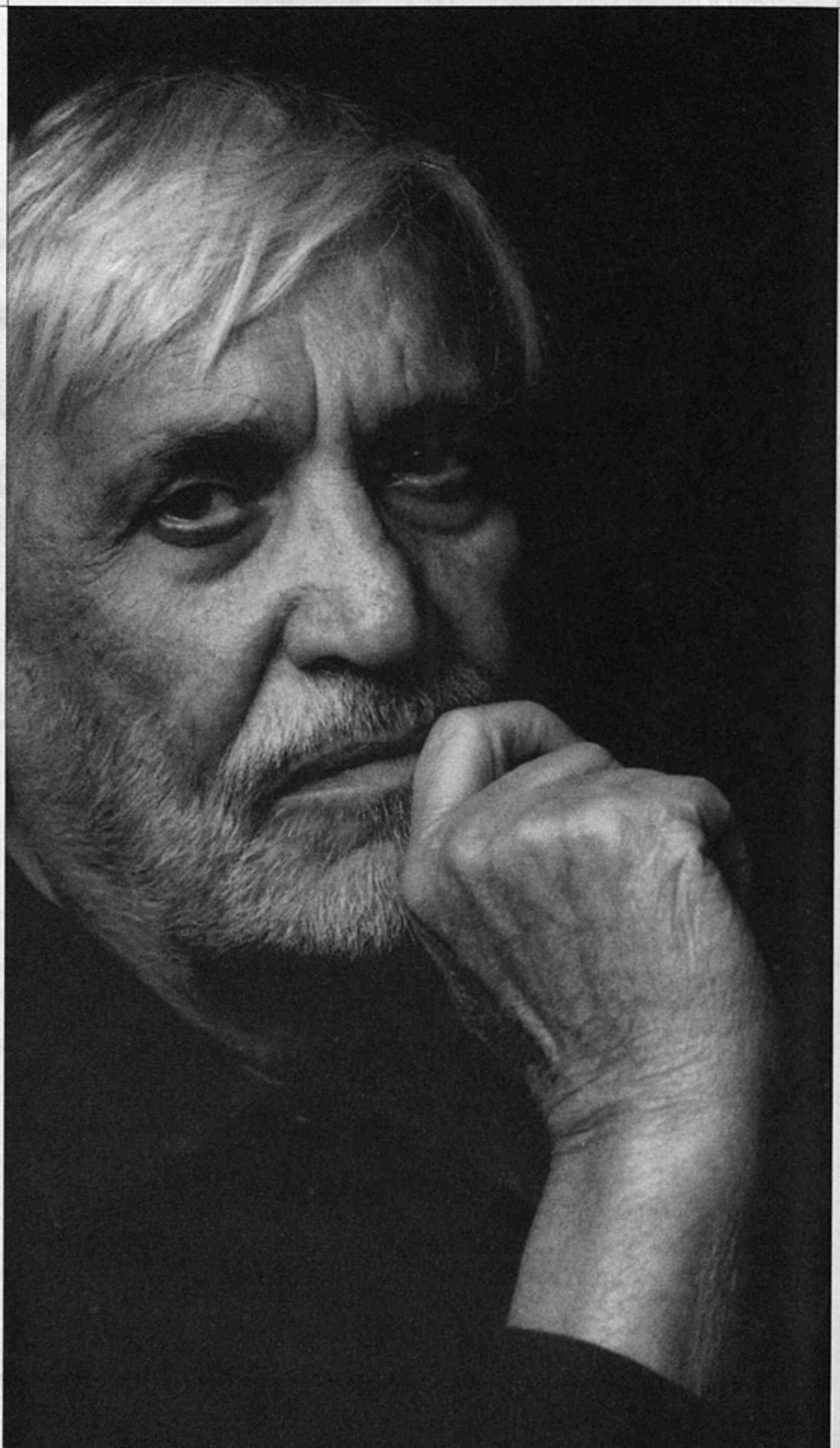
Barcode Wasp

art. lebedev

Смотрите на экранах! | **Студия Артемия Лебедева**

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru

О П Ы Т



Морис Пиала

МОРИС ПИАЛА:

«Я принадлежу к людям, с которыми не хотят работать»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ШАРЛЬ ТЕССОН

Шарль Тессон. После выхода на экран фильма «Малыш» прошло пять лет. Что стало с Морисом Пиала? Вы мне сказали по телефону: «Именно потому, что сегодня снимают все, такие люди, как я, не снимают».

Морис Пиала. Действительно, все очень просто: во мне нет нужды. Да ни в ком нет нужды.

Шарль Тессон. Когда два года назад мы собрали в «Кайе дю синема» молодых режиссеров по случаю юбилея «новой волны», чаще всего называлось ваше имя.

Морис Пиала. Но это ничего не доказывает. Вероятно, кто-то из молодых и испытывает ко мне некоторую симпатию. А так как они сами оказались сегодня в трудном положении, то просто не отдают себе отчет в том, насколько отстали. То, о чем они говорили на этой вашей встрече, звучало бы актуально пятнадцать лет назад, когда вышел мой фильм «За нашу любовь». В то время действительно между мной и режиссерами «волны» было какое-то родство. А вообще, когда кем-то восхищаешься, одновременно ощущаешь сильную потребность от него избавиться, авторитет — это влияние, это зависимость от другого человека, другого художника. Короче говоря, надо убить отца... Меня удивляет, что сегодняшние известные и малоизвестные режиссеры спешат надеть на себя ошейник — подчиниться чужим рецептам, готовым решениям. Они видят в этом спасение. Они могли бы сделать нечто стоящее, если бы рассуждали, как я: «Посмотрим-ка, что может получиться, дерзнем, попробуем». Это не значит, что я все делаю как придется. Просто я предпочитаю следовать, если можно так сказать, природе, а не правилам и теориям.

Я нахожу поразительным, что все сегодня осталось по-старому. Появление маленькой камеры ничего не изменило. Все дебютанты, получив совсем чуть-чуть денег, стремятся снимать, как в Голливуде: прибегают к режиссерской разработке, набирают большую съемочную группу и т.д. Хотя это сжирает еще до начала съемок три четверти сметы, если не больше. Притом что это все равно ничего не дает.

«Новую волну» часто копировали. Но что копировали? Тут мне довелось прочесть интервью Джона Ву, чьи картины мне нравятся, за исключением фильма «Миссия невозможна-2»: он рассуждает о «новой волне». Но какое он имеет к ней отношение? Перед нами исключительно явление мирового снобизма. Ущерб, нанесенный «волной», огромен. Мне представляется, что «нововолновцы» ровным счетом ничего вокруг себя не увидели, их ничего не интересовало, а мы до сих распускаем нюни перед ними. «Новая волна» — такое же внекинематографическое явление, как попытки увязать создание фильма со сценарием, поставить готовый результат в рабскую зависимость от первой стадии процесса — сценарной основы. Я не говорю, что сценарии вообще не нужны, я не экстремист, но ведь когда снимаешь картину, ты все равно как будто пишешь книгу. Я знаю многих, кто до бесконечности бился над сценарием, а в

результате получал нечто обратное тому, что было задумано. И это становилось трагедией для них, этих буквалистов, режиссеров-писателей.

Шарль Тессон. Брессон утверждал, что жизнь фильма важнее жизни героя и что это так же справедливо и для романа, что едва, например, Бальзак начинал слишком подробно описывать своих героев, как его поджидала неудача. У меня такое впечатление, что по этому вопросу вы являетесь оппонентом Брессона. Для вас герой — его поведение, нюансы характера и даже его пластика — определяет жизнь фильма, верно?

Морис Пиала. Похоже, что так. Возьмем к примеру сцену с корзиной в «Дневнике сельского священника». Зная, как работал Брессон, легко предположить, что у него на съемку этой сцены ушла целая смена, хотя он работал не так уж медленно. Я же не умею снимать целый день три свечки в корзине, ибо не слышу, что говорят при этом актеры, а это как раз для меня самое главное.

Шарль Тессон. А что, герой там кладет свечи в корзину?

Морис Пиала. Ну да, он уезжает, и к нему приходит девушка. Собирая вещи, он укладывает в корзинку разную церковную утварь. Свечи в том числе. Я нахожу эту сцену ужасной, ибо она вся внезапно распадается. Лучше бы герой ничего не делал во время разговора с девушкой, тогда бы все лучше получилось. Поразительно, что Брессон этого не увидел.

Несмотря на все эти придирки, я очень любил Брессона и по-прежнему его люблю, хотя и значительно меньше.

Шарль Тессон. Вы страстно любите Карла Дрейера?

Морис Пиала. Я страстно любил Дрейера. Но, вообще-то, не следует обожествлять людей, преклоняться перед ними.

Шарль Тессон. Почему?

Морис Пиала. Потому что тогда впадаешь в то, что я называю академизмом. Академизм в живописи очень заметен, в кино — меньше. Я знаю, о чем говорю. Хотя в моем фильме «Под солнцем сатаны» и можно обнаружить некоторые достоинства, это все равно академичный фильм. Из-за моей лени так вышло. Мне следовало снять его давно или вовсе не снимать.

Шарль Тессон. Почему вы хотите перемонтировать «Малыша»?

Морис Пиала. По сути дела, я его не монтировал, в нем было столько огрехов, что я, чтобы не возиться, отдал пленку монтажнице. Во время съемок мне все время хотелось, чтобы пленка сгорела, чтобы монтажная сгорела, чтобы от фильма не осталось ни метра.

Шарль Тессон. Вы говорите о стремлении к совершенству. Ренуар утверждал, что к совершенству стремятся продюсеры, но главное в картине — личность автора. Вы согласны?

Морис Пиала. На все сто процентов. Но в руках продюсеров вся власть. В сущности, мы всегда имели дело с продюсерским кино. Большинство продюсеров неспособны поставить фильм, но истово к этому стремятся, вот и вымещают на режиссере свои комплексы.

Шарль Тессон. Говоря это, вы опираетесь на личный опыт?

Морис Пиала. Конечно. Стоило ли снимать «Ван Гога»? Видимо, нет. Но когда начали работу, отступать было поздно. Например, снимать в Овере нельзя было из-за пролетающих самолетов. Мы с трудом нашли другое место. И в фильме совсем не видно Овера. В результате мы снимали «немой» фильм — я называю такой фильм «немым», в нем в три-четыре раз меньше шумов, актеры играют плохо, они не могут интонировать, когда нет богатого и точного звукового фона. Мы здорово веселились, снимая «Под солнцем сатаны». Я говорю «мы», потому что сам играл в фильме и могу даже гордиться собой как актером, ибо сдублировал все главные сцены, они были недостаточно хороши. Это даже вызывало ревность актеров. И тем не менее я не видел никого, кто бы играл так блестяще, как Сандрин Боннер. Если у нее был насморк на натуре, то при дубляже она снова страдала от насморка. С тех пор она стала другая, хотя и не утратила прежних качеств. Жерар Депардье там тоже недурен. У меня были сцены с ним, и я могу сказать, что я играл лучше, чем при синхронной съемке. Если сравнить звук, записанный синхронно, с тем, который достигнут при дубляже,

выяснится, что первый намного лучше. Правда, бывает и наоборот. Дубляж — это ведь факсимиле оригинала.

Шарль Тессон. Ваши актеры знают заранее, что будут потом озвучены?

Морис Пиала. Они и так достаточно измочалены. Что, с моей точки зрения, отчасти убило Брессона. Он мог бы добиться своего, не принуждая актеров во время съемки говорить определенным образом, интонировать только так, а не иначе. Однако, надо признать, и результат такой кропотливой, мучительной работы остается надолго.

Шарль Тессон. Вы ничего не снимали после «Малыша». Можно ли вас назвать режиссером, которого уважают издали и опасаются вблизи?

Морис Пиала. Я спросил бы: кто меня опасается или кто уважает?

Шарль Тессон. Вас опасаются продюсеры.

Морис Пиала. Продюсеры меня не опасаются, им на меня наплевать. Мой путь был восхождением на Голгофу. Меня вводило в заблуждение притворство продюсеров и чиновников от кино. Будучи реалистом и не очень много запрашивая, то есть будучи режиссером, чьи картины все же имели умеренный, но несомненный успех, я оказывался в положении человека, с которым продюсеры играли, как кошки с мышью. Они говорили мне: «Как приятно вас видеть, вот уже десять лет, как мы мечтаем работать с вами». А на самом деле они и думать об этом никогда не думали. Я принадлежу к людям, с которыми не хотят работать. А если мне удавалось снимать, то лишь потому, что самые главные мои враги были настолько глупы, что их удавалось легко обмануть.

«Ван Гог»

Шарль Тессон. Есть ли у вас замыслы, которые вы хотели бы осуществить?

Морис Пиала. Мне удается снимать лишь тогда, когда я открыто выступаю против чего-то. Я считаю, что надо заставить многих французов усомниться в себе. Франция живет во лжи. Всегда ли так было? Во все ли времена? Не знаю. Есть страны, которые опозорили себя ложью. Виши — это больше, чем Виши, и это касается многих, включая тех, кто был тогда против этого национального позора. Рассказать об этом вчера было бы интересно, но обошлось бы слишком дорого, ибо эти люди все еще живы. А если сделать такой фильм сегодня, он никого не заинтересует. Так вот и складывалась моя жизнь, мое кино было то преждевременным, то запоздавшим.

Шарль Тессон. Каковы ваши отношения с актерами?

Морис Пиала. С моей точки зрения, когда актеры стоят перед камерой, это уже 80 процентов фильма. Главное в фильме — игра актеров. Все остальное — барахло. Когда начинаешь снимать, нет даже нужды в сценарии. Господи, как я устал сорок лет повторять это. Я говорил: «Мой Бог, теперь, когда эта окаянная «новая волна» сдохла, наконец-то можно забыть о культе сценария».

Шарль Тессон. Но ведь миф «новой волны» основан как раз на отсутствии сценария и импровизационной игре актеров.

Морис Пиала. Не очень-то они импровизировали.

Шарль Тессон. Они снимали на 35-*мм* и отказывались работать на 16-*мм*.

Морис Пиала. До сих пор и я всегда снимал на 35-*мм*. 16-*мм* пленка предназначалась для телевидения, я снял на ней свой самый длинный фильм «Деревянный дом».

Шарль Тессон. Вас считают режиссером-натуралистом. Что вы об этом думаете?

Морис Пиала. Это звучит уничижительно. Особенно во Франции. В конце концов, даже не произнося это слово, все думают о веризме. Но веризм — это

также либретто Пуччини. А Пуччини не назовешь натуралистом, хотя бы потому, что речь идет о музыке.

Шарль Тессон. Вы часто смотрите американские фильмы?

Морис Пиала. Я еще не утратил аппетита, смотрю. И предпочитаю их французским, от которых меня тошнит.

Шарль Тессон. Почему?

Морис Пиала. Не люблю наших актеров, не хочу их видеть.

Шарль Тессон. Даже Депардье?

Морис Пиала. С ним все ясно. То, что он делал прежде, вынесено за скобки, для него главное — то, что он делает сегодня. Когда я вижу его в «Отверженных», я очень веселюсь. Заранее известно, что все кончится благополучно. Даже если его одного — его героя — брать в расчет. Словно входишь в харчевню и хочешь все съесть!

Шарль Тессон. Вы предпочитаете экранизировать хорошие романы?

Морис Пиала. Для того чтобы снять хороший фильм, который при этом никому не будет интересен, вовсе нет надобности использовать хорошо написанную книгу. Но есть исключения. Например, «Загородная прогулка» Ренуара — этот фильм лучше даже очень милой повести Мопассана. Я видел его раз двадцать. Ренуар любил людей из «новой волны». Именно поэтому ему непросто было их возненавидеть: у них были общие вкусы. Я предпочитаю...

«Мы не состаримся вместе»

Шарль Тессон. Рене Клера?

Морис Пиала. О да! А потом я больше любил Форда, чем Хьюстона.

Шарль Тессон. Вначале «новая волна» не очень любила Форда.

Морис Пиала. В самом деле? Разница между американским и европейским кино простая: американский Деланнуа — это Форд, а французский Форд — это Деланнуа. Но вместе с тем Форд — это кино, а Деланнуа — нет. Форд — это Штаты, а Деланнуа — Франция. Меня смущает то, что именно Франция позволяет понять разницу между ними. И речь отнюдь не идет о предоставленных Форду возможностях. Многие сюжеты у него — дрянь и глупость. Говоря о Деланнуа, я мог бы назвать и Дювивье.

Шарль Тессон. Но Дювивье все же лучше Деланнуа.

Морис Пиала. Пример Деланнуа ближе к тому, о чем я хотел сказать. Дювивье все же лучше, чем французский Форд. Я недавно пересмотрел «Вот оно, время убийц» с Бленом и Габеном. Совсем неплохо. Особенно для французского фильма. У Форда очень чувствуется затраченный труд. Мне кажется, что талант человека лучше всего характеризует его страна. Не национальность, а страна. Если это первопроходец, то у него и талант первопроходца. Он из этой страны и выражает ее интересы. К тому же страна дает ему возможность работать. Не знаю, каковы Соединенные Штаты, но с некоторых пор американцы очень гордятся собой, а у меня нет оснований гордиться тем, что я француз.

Шарль Тессон. Вам по-прежнему нравится «Человек-зверь» Ренуара?

Морис Пиала. Да. Потому что я из семьи железнодорожников, а герой его фильма — машинист. Мой дед, как сказали бы сегодня, стал высокопоставленным чиновником. Это был очень застенчивый человек, восхищавшийся машинистами. Один из них возил меня к себе в гости, он жил в доме для персонала компании... Все это сближает меня с Ренуаром. Когда газеты сообщили, что он будет снимать фильм «Человек-зверь», мы пошли посмотреть на его работу вблизи. Помню опубликованные фотографии и комментарий: «Обратите внимание, насколько точны декорации».

В семье не было ручной камеры — в отличие от многих моих коллег, я не

имел возможности снимать кино чуть ли не с детства. Для меня это была мечта. В девять или десять лет моим любимым фильмом были «Деревянные кресты» Раймона Бернара — о солдатах первой мировой войны. Мне был известен его метраж, наверное, прочел в газете. Таковы были в какой-то мере мои отношения с кино. Что весьма отличается от дидактической университетской формы образования людей, так ничему и не научившихся. Все, кроме Ромера и Шаброля, которые изучали право, ничему не учились. Трюффо был абсолютно невежественным человеком.

Шарль Тессон. Он самоучка, его сформировал Базен.

Морис Пиала. Вот именно. И это стало его университетами. Для меня кино никогда не было университетом. Эту идею породила «новая волна».

Шарль Тессон. Я вспоминаю «новую волну», импровизации актеров, манеру снимать. В определенной мере вы осуществили то, что провозглашала «новая волна», во всяком случае, если иметь в виду их намерения.

Морис Пиала. Как это мило с вашей стороны. Вы так и напишете? И редактор не вычеркнет?

Шарль Тессон. Конечно, все так и останется.

Морис Пиала. Спасибо, приятно слышать. Но справедливо ли это? В сущности, нас отличает разный подход. «Новая волна» искала некую форму жизненной эстетики. Это были истории, снятые мальчишками, любившими выпить, — с их культурой, с их любовью к кино, с их восхищением некоторыми режиссерами и т.п. Что касается меня, я не знаю, что это такое — славная, приятная жизнь в искусстве, мне непонятна фраза: «Снимем-ка кино, вот повеселимся-то!» На это я просто не способен. Французское кино дряхлеет, стоит на месте. И все началось с «новой волны». Прежде, посмеиваясь, их называли карабинерами Оффенбаха: в опереттах Оффенбаха эти типы стоят по углам сцены, а потом начинают двигаться, запевая «Вперед, вперед!» — и тут же застывают на месте *(смеется)*. Все именно так. Сегодня стало нормой, что кино делают люди, обладающие весьма скромными возможностями и вынужденные ловчить. Кстати, это не всегда приносит плохой результат. Потом эти вчерашние дебютанты приступают к блокбастерам, которые подчас тоже получаются недурно, а подчас плохо, но неизменно — с прицелом на сборы, которые эти фильмы должны принести автоматически. Сегодня говорят, что скоро останутся либо американские блокбастеры, либо маленькие дешевые фильмы. Слушать это невыносимо, потому что это означает, что все хотят сохранить маленький жалкий сектантский кинематограф, чьей опорой, фундаментом, покрытым патиной, мне суждено стать. Тогда как существует нормальная система отсева. Все могут снять фильм, но далеко не всем под силу снять такое, как эпизод с танцующим в финале «Человека-зверя» Габеном. Ну ладно, можно опустить планку ниже, ибо иначе в истории кино останутся лишь три названия. В «новой волне» каждый сделал первый фильм, потом второй, который по-прежнему был первым, потом третий, который снова был первым. А Пиала сделал свой первый фильм, потом первый, потом снова первый, и пошло-поехало. Никакой надежды. Кажется, Шаброль сказал обо мне: «Он портит себе кровь, так как снял фильм, не имевший успеха. Какое это имеет значение, если я уже снимаю следующий». Но и Шаброль стареет. Моя инвектива относительно дешевого сектантского кино не означает, будто я считаю, что чем фильм дороже, тем он лучше. Можно сделать потрясающие вещи за гроши. В конце концов, я никогда не снимал в нормальных условиях. И это оставляет ощущение горечи. Я действительно всегда делал

свой первый фильм, каждый именно как первый. Иначе говоря, мне так и не дано было достичь расцвета. Разница же между мной и «нововолновцами» лишь в том, что мне удалось, сам не знаю как, снимать картины, которые не выглядели первыми фильмами — все же был определенный прогресс в освоении профессии. Мои усилия были ограничены, я не имел права на большие претензии. А большие доходы приносят картины, снятые на большие деньги.

Французское кино вызывает лишь гнев. Кинематографом заправляет реклама. Ею обусловлено все в нынешнем кино. Французское кино нуждается в бунте. Естественно, господин Таверньe на этот бунт неспособен, сегодняшнее кино вполне его устраивает. Это не человек, а монумент.

Шарль Тессон. Тавернье?

Морис Пиала. Он сам так говорит, он всем доволен. Я бы куда больше возмущался французским кино, если бы не знал, что мой ограниченный успех — это тоже продукт французского кино. Французское кино немного похоже на душ — не очень холодный, не очень горячий, под которым хорошо, но не хватает ощущения комфорта. Не хватает удовольствия.

Шарль Тессон. Почему вы говорите о враждебном к себе отношении?

Морис Пиала. С самого начала моей работы в кино я ощущал ненависть людей, которые систематически мне мешали. Я не выдумываю, есть масса свидетелей. Чего стоит один пример, когда, снимая фильм, я был вынужден подписать обязательство, согласно которому я отказывался от положенного мне гонорара. В случае с «Ван Гогом» меня хотели уничтожить и добились своего. Когда-нибудь я расскажу, кто такой настоящий Пиала.

Шарль Тессон. Что значит — настоящий Пиала?

Морис Пиала. Если говорить прямо, пусть это неприлично и попахивает мазохизмом, это значит делать что-то, зная, что тебя ждет неуспех, и все равно продолжать работу, замкнувшись в себе. Это как рыба, в которую врезался гарпун.

Шарль Тессон. Чего вы ждете от продюсеров?

Морис Пиала. Чтоб их не было вовсе. Это преграда, насколько мне позволяют судить мои отнюдь не энциклопедические знания кинематографа. Но есть и нечто худшее — Любич, и не он один, который был скорее продюсером, чем режиссером... Я не стану называть имена. Невольно вспоминается Трюффо, который был сам себе продюсер и давал, как подачку, деньги своим приятелям. Если посмотреть, какие фильм сделал Трюффо-продюсер, окажется, что имена режиссеров никому не известны. Многие картины Берри тоже были сделаны таким образом. Но если вы сам себе продюсер, то делаете одновременно два разных дела, которые вступают в противоречие друг с другом. Так что приходится жертвовать чем-то одним. Или появляется ощущение удобства, идущего от сознания полууспеха. Трюффо первый добился полууспеха, у него настоящий успех имели лишь «400 ударов», «Жюль и Джим» и, возможно, «Последнее метро».

Шарль Тессон. А что вы сейчас собираетесь делать? Вы можете долго прожить, сидя на диализе...

Морис Пиала. Я постоянно на диализе. На 30 процентов организм уже отравлен. Никому этого не пожелаю. Но если бросить лечение, то не проживешь и месяца.

Шарль Тессон. Поэтому вы не работали после «Малыша»?

Морис Пиала. Я был совсем плох. Не мог ходить, падал и не мог подняться. Теперь я живу в постоянной зависимости... Они это называют «подключением». И это слово многое объясняет.

Странная штука жизнь. Не думаю, что об этом можно рассказать, написать. Но когда приближаешься к концу, когда поезд начинает тормозить, нельзя самому себе сказать: «А что было бы, если бы я был другим» или «Если бы я только знал...» Как ни парадоксально, но осознание скорого конца придает силы. Тебе все известно, и ты размышляешь теоретически, философски. Если, конечно, не ведешь растительный образ жизни. Энергией, данной тебе природой, редко пользуешься разумно, обычно сам себя обманываешь. До того момента, когда понимаешь, что морковка спеклась.

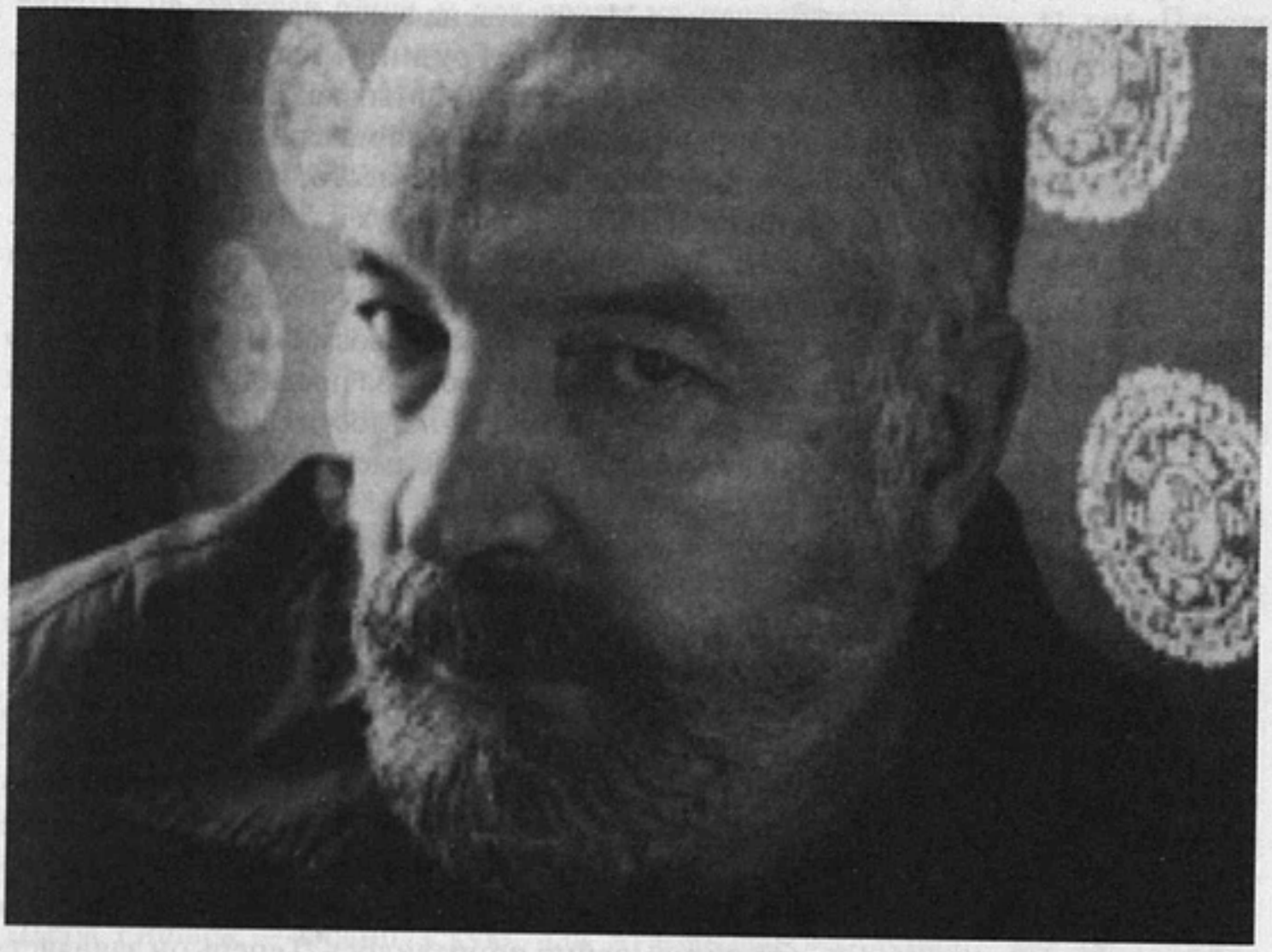
«Cahiers du cinéma», 2000, Octobre, N 550

Перевод с французского А. Брагинского

ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ

Страна Квирикадзия

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕВГЕНИЙ ЦЫМБАЛ



Ираклий Квирикадзе

Евгений Цымбал. Уважаемый Ираклий, двенадцать лет назад мы с вами встречались и говорили о начале вашего пути в кино, о том, какое значение для вас имели детские впечатления и встречи. С тех пор многое изменилось. Фильмы, поставленные по вашим сценариям, показываются на самом престижном в мире Каннском кинофестивале...

Ираклий Квирикадзе. Это было трижды, и показы были успешными. Нана Джорджадзе получила «Золотую камеру» за «Моего английского дедушку». Очень удачно прошел ее фильм с Пьером Ришаром «1001 рецепт влюбленного кулинара».

В прошлом году была показана ее новая картина «Лето, или Двадцать семь украденных поцелуев» — совместная продукция нескольких европейских стран по сценарию, написанному мной совместно с Марией Зверевой и Наной Джорджадзе.

В том давнем интервью я вспоминал о своей юности в тбилисском дворе, о нашем дворовом врале — дяде Шалве, который рассказывал, как он в Канне соблазнял великих киноженщин мира с помощью «Хванчкары». Такой грузинский Дон Жуан, а точнее, Мюнхгаузен. Его подвиги побудили меня мечтать о завоевании Канна, ослепительных кинозвезд и вообще — кинематографа. В общем, нечто подобное и произошло.

За последние десять лет я семь раз был на Каннском фестивале. Потерял ли Канн для меня тот романтизм недостижимой мечты, которым он обладал в моих детских, а потом уже и взрослых фантазиях? Нет! Каждый раз, когда я приезжаю в этот город, я все равно попадаю в какую-то маленькую сказку.

Конечно, нынешние Греты Гарбо мне на шею не вешаются. Но, я уверен, и Шалву они тоже не очень беспокоили. В Канне очень суетно и суматошно. Поначалу создается впечатление, что ты существуешь в каком-то сумасшедшем Киновавилоне. А потом незаметно он оказывается твоей нормальной жизнью.

Странное сочетание осколков детской мечты и современного, огромного и очень прагматичного кинодейства.

Что я могу сказать о последнем Канне? Наш фильм «Лето, или Двадцать семь украденных поцелуев» был куплен 32 странами, стал одним из лидеров продаж на каннском кинорынке. Нет Греты Гарбо, нет цветов, «Хванчкары», а есть рынок, чистая прибыль, возможность новых проектов. Но сказка от этого не потускнела. То, как мы делали эту картину, как ее снимали, и неожиданный итог с успехом на кинорынке — все выглядит как продолжение давнишней детской мечты. И дух нашего тбилисского Мюнхгаузена в ней присутствует.

По сценарию события фильма происходят в Грузии. И мы уже начали снимать. Но делать кино в Грузии сейчас очень сложно. Мы оказались перед необходимостью искать визуальное продолжение отснятого материала. И у нас возникла идея переместиться в Грецию. Нашли похожее место, и все получилось. Мы смогли воссоздать на греческой земле грузинский дух и грузинские страсти. Это уже вызывает улыбку. Но потом стало еще смешнее. Во время монтажа (а монтировали мы в Берлине и Вене) вдруг выяснилось, что надо доснять несколько эпизодов. Возвращение в Грецию оказалось невозможным, потому что наш оператор был занят на съемках в Лос-Анджелесе и за пределы Калифорнии выехать не мог. Так родилась выдающаяся по своей наглости идея — снять Грузию в Америке. Что мы и сделали — на том самом холме, на котором есть знаменитая надпись «HOLLYWOOD».

Вообще, группа у нас была совершенно разноплеменная. Американцы, югославы, немцы, русские и грузины — современный международный плавильный котел, в котором все бурлило и кипело, совершенно удивительная компания, где каждый — отличный профессионал и у каждого свой метод работы.

Оператор Феддон Папамихаел — восходящая звезда Голливуда, молодой, но довольно именитый человек. Голливуд научил его бесперебойному ритму работы — он точно знает, где, в какой декорации, с какими актерами будет снимать через три месяца в двенадцать часов дня или ночи. Все расписано заранее в малейших деталях. Но Феддон очень органично вписался в наш импровизационный стиль. Мы иногда ехали на съемку и на ходу придумывали совершенно неожиданные решения. Ему это чрезвычайно понравилось. Теперь он заявляет, что мы сломали ему творческую жизнь. Ему больше не хочется работать так, как он привык в Голливуде. Он сейчас упрашивает нас придумать что-то еще в таком же духе.

Е.Цымбал. Последние двенадцать лет вы жили и работали в США, Германии, Франции, Австрии и других европейских странах. А «Лунный папа» снимался в Таджикистане. Вы один из немногих советских режиссеров, кому удалось стать сценаристом и монтажером международного класса. Расскажите об этих годах поподробнее.

И.Квирикадзе. В 1991 году я снял как режиссер свой последний фильм «Путешествие товарища Сталина в Африку». Картина довольно странная. В ней много юмора, но то, как я сделал эту историю, напоминает мне труднопереводимое грузинское выражение, означающее название непонятного экзотического фрукта. Вроде фрукт и выглядит хорошо, и пахнет приятно, а надкусить боишься — страшно. Я много экспериментировал, работая над «Путешествием...», особенно в монтаже. Несмотря на то что я слышал много комплиментов от профессионалов, зритель эту картину не принял. И прежде всего она разочаровала меня самого. Я отстранился от фильма, закинул в дальний угол своей памяти. На волне этого разочарования решил: не буду снимать кино. Лучше займусь реализацией своего графоманства. У меня огромное количество историй из детства, которые живут во мне и все время просятся наружу.

В том же году я поехал в Америку по приглашению американской Гильдии сценаристов. С фильмом про Сталина в Африке. И там со мной случилась маленькая неприятность: я вдруг узнал, что жить мне осталось несколько дней. Оказался на операционном столе. Мне была сделана серьезная операция на сердце, после которой я долго не мог выезжать из Америки по чисто медицинским рекомендациям. В Грузии в это время началась гражданская война, была полная неразбериха, я не очень понимал, где правда, где неправда, и не был готов занять чью-то сторону. У меня не было американской медицинской стра-

ховки, я оказался опутан большими долгами и не знал, как из них выбраться. К счастью, получил несколько заказов на сценарии в Америке.

Так, совершенно неожиданно я вдруг оказался жителем Лос-Анджелеса и четыре года провел в Америке. Жил на самом берегу океана в маленьком местечке, которое называется Венис-Бич, и чувствовал себя отчасти Робинзоном Крузо. Это, можно сказать, дачная местность. Люди туда приезжают на уик-энд. В течение всей недели это место почти пустынно, если не считать гигантских пеликанов, огромными стаями живущих на туманных песчаных пляжах. Я месяцами не надевал обувь и вел довольно первобытный образ жизни. Передо мной был Тихий океан, за моей спиной Лос-Анджелес, Голливуд. Было тихо, уединенно, спокойно. Меня устраивала такая жизнь. Уединение очень возбуждает фантазию. Я бродил в одиночестве по песчаным холмам, пеликаны были моими друзьями в этих странствиях, они ходили за мной, с любопытством натуралистов наблюдая за моим поведением. Но однажды, к несчастью, я нечаянно наступил на пеликанье яйцо. Раздался хруст, и вся стая этих милых птиц с резкими криками бросилась на меня. Дружелюбные и неповоротливые пеликаны вдруг превратились в разъяренных птеродактилей, а их нелепые и смешные клювы — в тяжелые и острые кинжалы. Я был со своим маленьким внуком и очень испугался за него. Поэтому, увы, «бежали робкие грузины», а пеликаны долго гнались за нами с угрожающим клекотом и шипением.

Потом так же неожиданно в моей жизни возникла цепь фильмов по моим сценариям. Это французский «1001 рецепт влюбленного кулинара», франц-с-ко-русская «Лимита», американские «Красные ангелы», немецкий «Лунный папа» и европейская постановка «Двадцать семь украденных поцелуев».

Е.Цымбал. Это случилось волею судеб, но вы оказались профессионально, психологически да и просто по-человечески готовы к такому повороту событий?

И.Квирикадзе. Не знаю, как и объяснить... Может быть, я хамелеон какой-то... Я довольно легко существую там, где другим существовать сложно. Но на самом деле я мало менялся. Просто писал то, что, как мне казалось, должно подходить к данному конкретному случаю. Для американцев американские истории, для Пьера Ришара — французскую, для Худойназарова, думаю, все же таджикскую. Но если вглядеться повнимательнее, все они в действительности грузинские. Я беру историю, обычно провинциальную, слышанную мной или самим пережитую, пытаюсь насадить ее на драматургический стержень, обрастить живыми, запоминающимися деталями...

Возьмите сюжет про влюбленного повара — конечно, никакого француза кулинара в Тбилиси не было, а был грузинский повар, у которого большевики реквизировали ресторан, его самого выселив на чердак. В ресторане же устроили красноармейскую харчевню и стряпали там ужасные несъедобные блюда. А этот старый, прикованный к постели повар, не понимая происходящего, чуял у себя наверху кошмарные запахи общепита и, вместо того чтобы радоваться, что его не убили, спускал большевикам записочки с кулинарными советами. Он писал, что в чахохбили нужно добавлять винный уксус, майоран и барбарис, чтобы блюдо стало вкусным и ароматным.

Получив предложение французов сделать сценарий для Пьера Ришара, я взял этот анекдотический случай, написал к нему романтическую экспозицию о том, как француз гурман приезжает в Грузию, создает ресторан, влюбляется, женится и так далее. И это так легло на анекдот, что ни один француз ни разу не усомнился в правдоподобности моей истории.

Подобные анекдоты после определенной трансформации становились основой и для других сценариев. «Лунный папа» — тоже ведь грузинская история. Но я подумал, что рассказ про неистового отца, разыскивающего соблазнителя своей дочери, чтобы насильно женить и водворить в лоно семьи, может быть основой для фильма. Отец это делает, потому что не хочет быть посмешищем в своей деревне. Ситуация, универсальная для всех южных стран. Вечная проблема — честь семьи. Над незадачливым папашей, чья дочь подзалетела, будут одинаково смеяться в Грузии, в Италии, в Таджикистане и в Эфиопии. На юге это всегда и позор, и повод для насмешек.

Так что все эти истории с национальным колоритом на самом деле грузин-

ские. И в этом смысле я, работая на Западе, ничуть не изменился. Я по-прежнему рассказываю свои старые кутаисские байки. В последнем фильме вообще география принципиально не обозначена. В «Лете...» все происходит в некоей условной стране, а не в Грузии, как мы хотели поначалу. В фильме нет гангстеров, нет погонь, нет насилия. Все сделано против жанровой моды. Оказалось, что это привлекает очень многих. Нашим продюсерам мечталось продать картину в три-четыре страны, а в Канне на них обрушился настоящий циклон покупателей, людей чрезвычайно разного менталитета. Значит, бразильцы, итальянцы, шведы, канадцы, японцы, американцы и многие другие находят в картине нечто близкое им самим.

Стрельба, погони, пистолеты, выпускание кишок, насилие в последние годы опутали мировой экран, привели его к единой знаковой системе.

Мои фильмы все же о другом. За двенадцать лет я написал десять сценариев. За «Убийство Вильяма Шекспира» получил приз Эйзенштейна от фирмы «Гемини». Съемки должны начаться весной. Режиссер — американка Джули Робертсон. Она приобрела сценарий и пять лет собирала деньги на финансирование фильма. Это будет международный проект с участием французов, канадцев, американцев, грузин и еще кого-то.

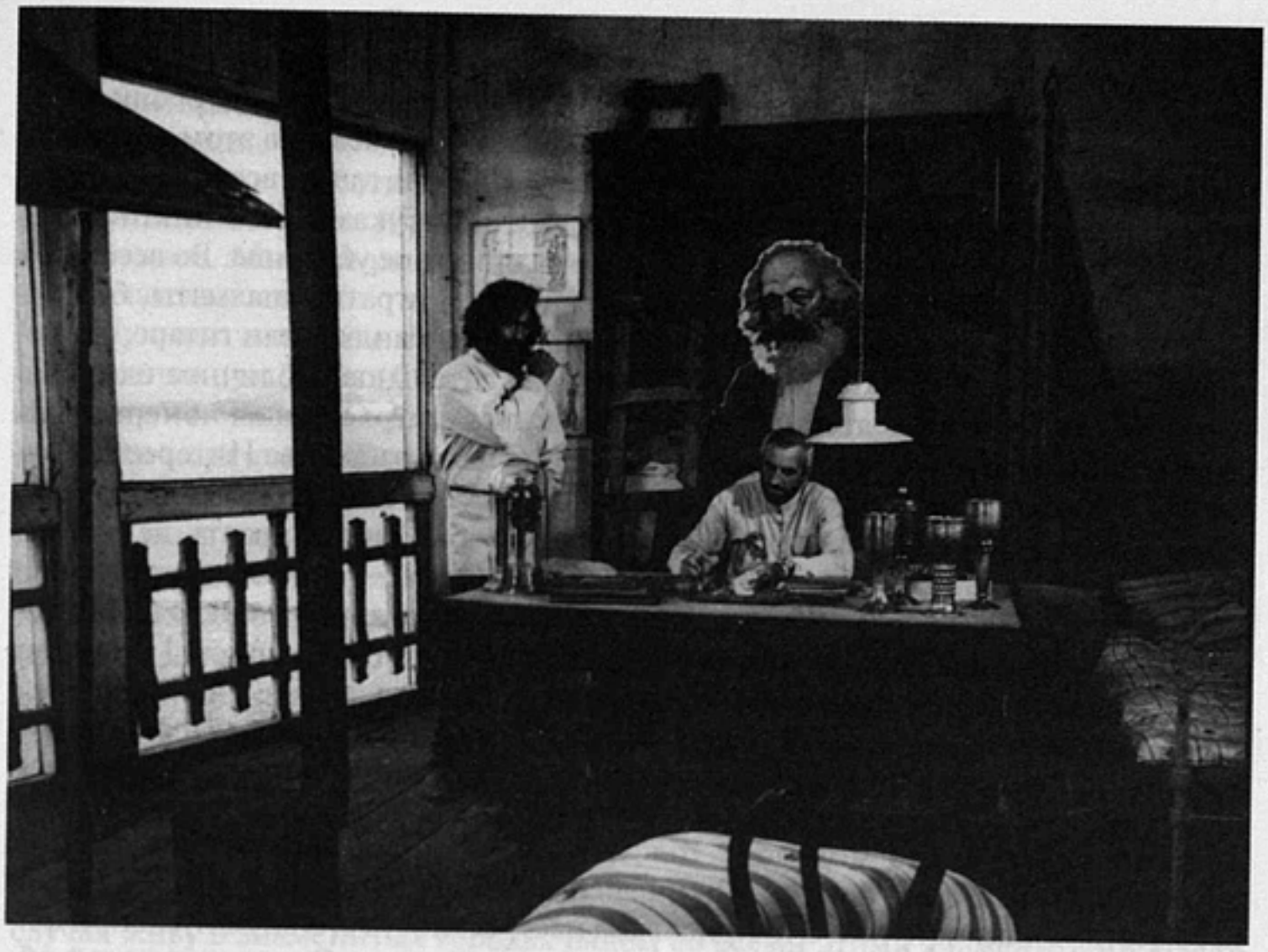
У меня есть сценарий о Пушкине, точнее, об афроамериканце, который стал читать Пушкина и с ним стали происходить странные и таинственные события, навеянные пушкинским творчеством. Есть сценарий о семье грузинских евреев, эмигрировавшей в Америку.

В конце концов, есть сценарий «Американская блядь», получивший премию международного конкурса Хартли-Меррилл в 1991 году. Его уже начинали реализовывать, запускали в производство, но в это время в Америке было сделано несколько фильмов на русскую тему, которые собрали меньше денег, чем рассчитывали прокатчики. И в начале 90-х годов интерес к русской теме в Голливуде резко упал. Там ведь всё подсчитывают, все цифры открыты. Ситуация выглядит так: режиссер, взяв понравившийся сценарий, идет к продюсерам. Начинается примерно такой разговор: «Кто автор?» — «Ираклий Квирикадзе». Американцам трудно вспомнить и уж, во всяком случае, выговорить эту фамилию, даже если кто-нибудь ее знает. «А тема? О чем?» — «Русская история». — «Ага, дайте-ка нам данные о прибылях и статистику по русским историям. Что там у нас было за последние пять лет? Все понятно. Русские истории не приносят прибыли. Нам это не нужно».

Ну а потом мы окончательно вышли из моды. Бум Perestroika and Glasnost, когда мы нарасхват, когда на просмотрах наших фильмов не было ни одной свободной ступеньки в кинозале, где не сидели бы почтенные дамы и господа, жаждавшие увидеть новые веяния from Russia, быстро закончился. Их ожидания не оправдались, мы не стали похожи на американцев, мало того, мы совершали поступки, особенно в политике, ставившие их в тупик. Мы не вписывались в их привычные стереотипы, и это стало их безумно раздражать. Интерес к русским фильмам и русским сюжетам быстро завял. В наших отношениях настала унылая пора, которая продолжается и поныне. Впрочем, я далек от того, чтобы винить в этом одних американцев или европейцев. Мы сами сделали немало, чтобы отбить у них всякую охоту к сотрудничеству.

Е.Цымбал. Уважаемый Ираклий, вы обладаете рецептом универсальной кинодраматургической кулинарии. Какой совет вы дали бы молодым сценаристам да и всем нам, чтобы добиваться успеха? Какие нужны пряности и приправы?

И.Квирикадзе. На Западе есть замечательные учебники по сценаристике. В Америке их просто сотни. В Лос-Анджелесе десятки подобных наставлений можно увидеть в каждой витрине книжного магазина. Этот город вообще знаменит тем, что там все — слесари по ремонту дверных замков, официанты, сантехники, продавцы, таксисты и даже охранники и полицейские — помимо основной работы еще и сценарии пишут. Ты приходишь снять квартиру, менеджер показывает ее, меняет перегоревшую лампочку и так, между делом, спрашивает тебя о профессии. И стоит тебе сказать, что ты писатель, он тут же отвечает: «Да! Я тоже писатель. Здесь я временно. Надо перебиться несколько месяцев». И он заводит тебя в свою комнатку, и ты обнаруживаешь там бумажные пирамиды, вроде той, которая была на столе у сумасшедшего героя Николсона в фильме «Сияние» Стэнли Кубрика.



«Пловец», режиссер И.Квирикадзе

Все они надеются вытащить удачный лотерейный билет. Мифы о мгновенном безумном обогащении за счет сценарного творчества очень живучи в Лос-Анджелесе. Туда каждый день приезжают десятки людей с этой мыслью. Они готовы на все, на любые лишения и невзгоды, многие бросили вполне уважаемые профессии, приносившие неплохие заработки. Они едут туда, потому что твердо знают: в Голливуде можно написать что-то такое на восьмидесяти страницах и сорвать огромный куш.

Такая история произошла буквально на моих глазах. Я ходил в одно довольно приятное заведение, которое называется Novel-Cafe. Его завсегдатаи сума-

«Путешествие товарища Сталина в Африку», режиссер И.Квирикадзе

сшедшие, желающие написать гениальный сценарий. Там все всё знают друг о друге. У каждого своя легенда. Обо мне была молва, что этот русский (грузин там мало кто знает) что-то пишет для кино, а в далекой снежной России вроде даже считается мастером этого дела. Мы просиживали часами в этом клубе графоманов, писали, кто от руки, кто на машинке. На моих глазах всего за несколько месяцев машинки сменились компьютерами-ноутбуками. Нам никто не мешал, наоборот, это было для всех нас довольно приятное убежище. Во всем этом нечто от Монпарнаса начала века. Там можно есть, играть в шахматы, беседовать с друзьями, читать газеты, выпивать, играть на банджо или гитаре, но негромко, чтобы не беспокоить других. Там восхитительное публичное одиночество. И в этом писательском одиночестве потрясающая энергетика. Пребывание там очень стимулировало и заставляло работать. Интересная деталь — в двух залах кафе помимо столиков вдоль стен стоит множество стеллажей с книгами, как в библиотеке. Можно брать любые книги, читать, делать выписки, списывать или просто заниматься плагиатом — никому до этого нет никакого дела. Там все пишут только сценарии, ничего другого никто не пишет.

Е.Цымбал. Вы видели «Бартона Финка» братьев Коэн о сценаристе? Для меня это лучший американский фильм за последние пятнадцать лет.

И.Квирикадзе. Я смотрел его несколько раз. Он мне очень нравится. Великолепная, стильная картина. И в ней все именно так, как на самом деле. Особенно продюсеры. Они точно такие и сегодня. Ну а в этом кафе напротив меня постоянно сидел очень молодой, толстый парень с одышкой, похожий на персонажа из «Бартона Финка». Он писал первый в жизни сценарий. На плече у него всегда сидел попугай. Это придавало несерьезность его внушительной фигуре, какой-то совсем детский или подростковый понт. Он стал со мной общаться. Он слышал, что я бывал в Санденсе, а для этих людей Санденс-институт Роберта Редфорда что-то вроде Мекки, прикоснувшись к которой получаешь свой шанс сделать настоящее кино. Он отнесся ко мне с пиететом, стал рассказывать свой сюжет. Для меня его история была полной ахинеей, слушать ее было невозможно. У меня уши вяли. Это было, как в рассказе Чехова «Драматургия». Но я из вежливости выслушал его. Там все вертелось вокруг компьютеров и виртуальной реальности, о которой я понятия не имел. Он стал советоваться со мной, задал пару вопросов, я с умным видом сказал что-то обтекаемое, несколько общих фраз, чтобы не выглядеть совсем дураком. И он ушел, удовлетворенный.

Вскоре после этого он вдруг пропал на некоторое время, а потом снова появился — с ящиком шампанского. И стал угощать всех завсегдатаев кофе. Оказалось, что накануне он заключил контракт на 800 тысяч долларов. Его сценарий купили, он был запущен в производство, и из этой, как мне казалось, белиберды был сделан фильм «Газонокосильщик», имевший очень большой коммерческий успех. Я усидчиво писал свои истории, получал за них совершенно мизерные по американским меркам деньги и был счастлив, а этот парень, точно чувствуя, что нужно зацикленным на компьютерах американцам, изобрел рецепт нового американского кино. Я бы никогда не смог написать такое. Мне просто не пришло бы в голову. А он, с детства сидя за компьютером сутки напролет, почувствовал эту конъюнктуру. Это другое поколение, другие мозги, все другое. А потом появились Тарантино, Родригес и прочие. Я не исключаю, что они в то время бывали в нашем кафе или я брал напрокат видеокассеты в салоне, где Тарантино работал. На нашей улице был десяток таких салонов.

Е.Цымбал. Ираклий, а какие отношения между авторами в этом Novel-Cafe? Доброжелательные, подозрительные или презрительные, как у наших писателей в Доме литераторов? Помните у Блока: «Там жили поэты...»?

И.Квирикадзе. Очень доброжелательная обстановка. Все демократично и просто. Никакого снобизма. Я и сейчас, когда попадаю в Лос-Анджелес, всегда с удовольствием туда хожу. Но я редко бываю в Лос-Анджелесе в последние годы.

Е.Цымбал. И никто не боится, что у него украдут идею?

И.Квирикадзе. На самом деле никто особенно друг с другом не делится. Все улыбаются. Если что-то спросишь — ответят, но о своей работе не говорит почти никто. Этот толстый парень был исключением. Но, во-первых, он был еще очень молод, во-вторых, у него был комплекс начинающего писателя, потребность рассказать, спросить, что об этом думают, проверить на других свои идеи. Сейчас он известный сценарист в Голливуде.

Е.Цымбал. Потом вы оказались в Германии. Это страна с абсолютно другой ментальностью, страна, где все иное. Каково вам было там?

И.Квирикадзе. Может быть, оттого что я попадаю в разные миры не как турист, я не очень замечаю эти различия. Я не так уж много видел в Германии. Я не всматриваюсь в красоты, не устаю от блуждания по улицам, не тоскую от некоммуникабельности. Я работаю. Для этого нужно одиночество, стол и чистый лист бумаги. Мне все равно, где писать. У меня просто нет времени на достопримечательности.

«Лунного папу» мы монтировали в Вене. Прямо из аэропорта меня привезли в монтажную. Отель был рядом со студией. Я прожил там почти полгода, но Вену так и не видел. Оказавшись в Германии, я не почувствовал никаких перемен. Для меня география меняется только по виду из окна — в отеле, на студии или в монтажной. В Париже монтажная находилась на Марсовом поле, из моего окна была видна Эйфелева башня. В Вене за окном было безликое строение с балконом, где иногда ворковала беременная женщина со своим мужем или любовником. Когда после окончания монтажа я уезжал из Вены, я попросил провезти меня по центру, чтобы увидеть знаменитую Венскую оперу, парк Прater и золотую статую Штрауса, о которой я много слышал. Но ее я так и не увидел. Такая хреновая жизнь у «международного сценариста».

Е.Цымбал. Можно сказать, что вы живете (извините за такой образ) в стране Квирикадзии, филиалы которой образуются там, где вы в данный момент находитесь.

И.Квирикадзе *(смеется)*. Абсолютно верно. Я, конечно, радуюсь, что по воле случая живу в знаменитых городах рядом со всеми этими знаменитыми красотами, но вырваться из заколдованного кинокруга и с путеводителем обследовать дворцы и музеи у меня нет возможности.

Е.Цымбал. А не бывает так, что вечером, после работы, вы выходите на улицу — незнакомый город, чужая речь — и вам хочется послать все подальше, зайти в бар, пропустить рюмочку?.. Как говорил один наш общий знакомый: «Нет в мире лучше города для запоя, чем Париж».

И.Квирикадзе. Может быть... Конечно, все это не бесконечный веселый хэппенинг. Иногда чувствуешь одиночество, опустошенность, душевную усталость. Думаешь: хватит, до каких пор будет эта цыганщина продолжаться? Но это бывает очень редко. Наверное, моя натура такая.

Е.Цымбал. А может, вы с молодости привыкли странствовать — Крым, Москва, Урал?.. Многие ваши сверстники в это время строили кооперативные квартиры, покупали машины...

И.Квирикадзе. Я по жизненным потребностям минималист. Видимо, дело в характере честолюбия. Я довольно честолюбив в творчестве. Но мне никогда не хотелось так называемого устойчивого положения в обществе. Я никогда не хотел никем руководить, что-то возглавлять, занимать какие-то должности. Мое честолюбие в ином — уткнувшись носом в пленку, довести монтаж до совершенства. До абсолютной точности. Для меня это важнее всего в тот момент. То же самое в сценариях. Я понимаю, что я не Бальзак, не Флобер и вообще ни к чему тревожить здесь эти громкие имена. Я прекрасно знаю себе цену. Но то, что я хочу рассказать, я должен довести до совершенства. До идеала — в моем понимании этого слова. Хотя, может быть, кому-то все покажется далеко не идеальным.

Е.Цымбал. Но вернемся к вопросу, который я уже задавал, пытаясь извлечь некую прагматическую идею: что бы вы посоветовали молодым сценаристам? Как научиться рассказывать истории со своей собственной интонацией, но так, чтобы они были интересны всем?

И.Квирикадзе. Очень важно научиться фиксировать и записывать истории. Если человек выдумывает историю, высасывает ее из пальца, это всегда чувствуется и всегда видно в фильмах, снятых по таким сценариям. Гораздо лучше внимательно слушать, когда люди рассказывают о каком-то событии. Сидишь, слушаешь, и вдруг такие бриллианты засверкают — ничего подобного никогда не придумаешь. Человек рассказал и забыл, и ты, если не запишешь, забудешь. И вроде бы случай не несет в себе никакой драматургии. А из него может возникнуть потрясающая история.

Очень часто начинающие сценаристы считают, что истории из их жизни недостойны того, чтобы их записывать. Или, если записывают, не доверяют ре-

альности, а начинают строить литературные конструкции. Пытаются оживить искусственные химические формулы. А настоящие, живые, мускулистые, полные юмора истории считают непригодными для кино, для сюжета. Многие авторы не ценят свой жизненный опыт, не разглядывают события, происшедшие с ними, не вглядываются в свою собственную историю. Да вокруг нас сплошь и рядом происходят любопытнейшие вещи... Как говорил Достоевский, жизнь заворачивает такие сюжеты, какие ни одному писателю и не снились. Я всегда стараюсь записать интересный факт или интересную историю. Буквально одной-двумя строчками.

Мой фильм «Пловец» родился из нескольких фраз, услышанных на набережной в батумской кофейне. Старики в белых полотняных сталинских кителях пили кофе по-турецки, переворачивали чашки желтыми от табака пальцами и гадали на кофейной гуще. И кто-то спросил: «А помнишь Дурмишхана Думбадзе? Когда в 1916 году в газетах написали, что кто-то переплыл Ла-Манш, Дурмишхан сказал: «Я два Ла-Манша переплыву». И бросился в батумские воды. Через три дня он в Поти выплыл. И ему никто не поверил. Помнишь?» «Помню». А кто-то возразил: «Да нет, он утонул». «Как утонул?» — «Утонул. Отморозил себе яйца и пошел на дно». Вот из чего возник сюжет, а потом и фильм. Так же родился и «Лунный папа». Для меня подлинность в истоке замысла очень важна. Дальше расцветает куст фантазии. Но я начинаю верить в эту историю. И другие тоже верят. Это очень нужно и полезно. В конце концов, записные книжки существовали и у Пушкина, и у Чехова, и у Толстого. У Ильфа и Петрова, наконец.

Е.Цымбал. Вы один из немногих сценаристов, принимающих участие в монтаже фильмов. Более того, вы, вероятно, единственный сценарист, который время от времени работает монтажером и даже монтирует чужие фильмы. Расскажите, как вы дошли до такой жизни?

И.Квирикадзе. До ВГИКа я любил разглядывать картинки в популярных польских журналах «Кино» и «Экран». Это было окно в красивый западный киномир. Однажды я даже оклеил обложками этих журналов весь потолок в своей комнате, которую мне выделили родители по достижении пятнадцати лет. Это была крошечная комната в коммуналке, расположенная вдалеке от дома, где мы жили. На меня с потолка смотрели Брижит Бардо, Сильвана Пампанини, Милен Демонжо, Грета Гарбо, Джейн Мэнсфилд, потрясавшая своим гигантским бюстом, и другие звезды. Они очень будоражили мое воображение. Я даже пытался переводить с польского языка, которого не знал, какие-то сплетни и сказки об этих дамах. И вот, глядя на кинокрасавиц, я решил стать кинематографистом. Свою роль сыграли и несколько фильмов, которые мне очень нравились. Картина «Чайки умирают в гавани» заставила меня уехать в Москву и поступить во ВГИК.

Первые месяцы занятий я был полон страха, что все узнают, что я не тот человек, за которого меня принимают, никакой не будущий режиссер, а просто грузинский лоботряс, случайно не туда забредший. Вокруг студенты более умные, более образованные, многие уже в возрасте. И я постоянно ерзал от неловкости и невразумительности моего существования в этой среде. Но вот к нам пришел мастер по монтажу Иосиф Давидович Гордон.

О монтаже мне было известно, что это нечто строительное, связанное с железобетонными конструкциями и кирпичами. «Камень на камень, кирпич на кирпич...» Монтаж — это сборка, демонтаж — разборка.

Иосиф Давидович был феноменальный человек. Незадолго до этого он вышел из сталинских лагерей, где сидел за то, что половину своей жизни провел во Франции, где был известным монтажером. Он монтировал фильмы Рене Клера и других французских классиков, а сразу после войны решил вернуться на родину, в Россию, чтобы поделиться своим мастерством. На родине его тут же радостно усадили в эшелон, состоящий из вагонов для скота, и отправили в лагерь, где он десять или пятнадцать лет провел вдалеке от монтажного стола. Он был небогато, но элегантно одет, в галстуке-бабочке, худой, интеллигентный, путающий русские слова с французскими и какой-то очень не советский. Вот он нас и обучал монтажу.

«Лето, или Двадцать семь украденных поцелуев», режиссер Н.Джорджадзе

Иосиф Давидович почти не теоретизировал, а сразу дал нам ворох старой пленки, показал, как ее резать и склеивать. Была осень 1964 года. Наша монтажная располагалась во флигеле на киностудии Горького, где стояли мовиолы эйзенштейновских времен с лупами, через которые нужно рассматривать кадры. И вот на этих кинодинозаврах мы обучались монтажу.

Мне повезло, потому что мой ворох состоял из эпизодов спортивной кинохроники. Моя первая склейка решила мою судьбу монтажера. Огромный атлет, держа тяжеленное ядро, долго раскачивался, раскручивался и наконец метанул его так, что ядро вылетело за верхнюю рамку кадра. По его пластике было видно, что ядро очень тяжелое и этот бросок дался ему с невероятным трудом. Потом в куче обрезков я нашел девушку, которая совершала гимнастические манипуляции с мячами. В одном из кадров она ловила мячик, упавший сверху из-за кадра, и начинала им изящно и ловко жонглировать. Мячик был такого же цвета и размера, как ядро толкателя. И я подумал: «Какой замечательный стык». Впрочем, слова «стык» я, кажется, еще не знал. И понятия не имел ни о какой

«1001 рецепт влюбленного кулинара», режиссер Н.Джорджадзе

теории монтажа. Но я склеил эти кадры, и получилась такая киношутка про бессильного гиганта и миниатюрную девушку-силачку.

Иосиф Давидович пришел в восторг от этой склейки. Она выглядела очень экстравагантно на фоне того, что сделали мои товарищи и коллеги. Гордон долго и похвально анализировал мою ученическую работу. Мне это очень понравилось. Вообще, как важно, когда кто-то неожиданно вас похвалит. Особенно в этом возрасте. Это был бальзам на мою истерзанную сомнениями душу. У меня просто крылья выросли.

Неожиданно для себя я стал фанатиком монтажа и просиживал в монтажной круглые сутки. Я завел свой ключ, подружился с ночными сторожами киностудии Горького, которые пропускали меня в любое время. Я сидел и клеил, клеил, клеил в ожидании следующей похвалы. Мне нравилось делать совершенно абсурдные стыки, но так, чтобы эпизод в результате обретал какую-то свою несуразную логику. Наверное, там, в монтажной, я впервые почувствовал себя комедиографом. Потом мне стало интересно, как монтируют великие. Я начал смотреть их картины на столе, разглядывая в лупу каждую склейку. Я старался завлекать своих девушек в монтажную, чтобы в этом таинственном полумраке, обнимая их одной рукой, другой обращать вспять течение жизни на экране. На девушек это действовало безотказно. В отличие от реальной жизни, в монтажной им очень нравились любовные сцены в рапиде. Потом я выходил покурить на лестничную площадку. Глаза у меня были красные, из всех карманов торчали ножницы и куски пленки. Я был похож на сумасшедшего. По ВГИКу поползли слухи о том, что мне открылись страшные тайны монтажа. Видимо, здесь и лежит начало мифа о моих монтажных секретах. На самом деле, я просто обрел некоторый начальный уровень профессионализма, не более. Книг я почти не читал, за исключением очень хорошей книги «Техника киномонтажа» Карела Рейша. Любил смотреть картины великого вгиковского киномонтажера Артура Пелешяна, Отара Иоселиани, который был еще большим фанатом монтажа, чем я. Он, бывший математик, изобретал свои монтажные формулы.

Немного позже в Тбилиси собралась целая группа молодых режиссеров, которые примерно в одно время окончили ВГИК: Михаил Кобахидзе, Гела Канделаки, Картлоз Хотивари, Сосо Чхаидзе, Резо Эсадзе, Лери Сихарулидзе и еще несколько других. Мы просто ходили друг к другу в монтажную смотреть, кто как монтирует. Никого не стесняясь, очень демократично обсуждали монтаж, стыки, высказывали свою точку зрения. И это тоже было очень полезно. И как-то так получилось, что мои предложения и варианты принимались довольно часто. Меня стали приглашать в качестве некоего монтажного доктора, когда нужно было спасать картину. Потом эта репутация как-то закрепилась, и даже очень хорошие режиссеры иногда приглашали меня помочь им с монтажом.

Когда, делая свой первый фильм «Кувшин», я сложил отснятый в Кахетии материал, я вдруг увидел довольно унылое зрелище. После многочасовых ночных сидений за монтажным столом выкроил нечто, как мне казалось, удобоваримое. Это было уже под утро, мне нужно было срочно показать кому-нибудь этот вариант, чтобы проверить впечатление. Никого, кроме уборщицы, подметавшей коридор, на студии в это время не было. И я уговорил ее посмотреть то, что сделал. Она никогда не видела фильмов на столе и восприняла экран как телевизор. Смотрела, вытаращив глаза, а потом вдруг от души стала хохотать над злоключениями этого несчастного человека в кувшине. Она восприняла все как реальную историю. Я так был взволнован, что расцеловал ее. После этого каждый раз, увидев ее в шесть утра, я тащил ее в монтажную и отчитывался своими достижениями. Если видел, что ей что-то не нравится, я перемонтировал эпизод. Ее впечатления стали для меня критерием истины, а она сама добрым ангелом.

Когда мы снимали «Пловца» в Батуми, шли бесконечные дожди. За месяц мы не сдали ни одного полезного метра. Как всегда в таких случаях, по студии пошли слухи, что вся группа спилась, все играют в карты, кости и нарды и ночуют на турбазах с курортницами, вместо того чтобы снимать кино. Бухгалтерия пригрозила прекратить финансирование. Чтобы объяснить студийному начальству, в чем дело, я собрал всю группу на съемочной площадке, мы включили ди-

ги, из которых под дождем валили клубы пара и раздавалось адское шипение, и сняли оправдательный ролик, истратив 300 метров пленки.

Под дождем загримированные и одетые в костюмы актеры курили в допотопном старом автомобиле, все в группе бегали мокрые, накрывшись полиэтиленовой пленкой, актер Баадур Цуладзе в нелепом желтом пиджаке приставал ко всем с какими-то разговорами, а я в праведном гневе тыкал пальцем в часы и говорил в камеру: «Уже два часа дня, но мы не можем снимать, потому что вот такой ужасный водопад!» Эту пленку мы отослали на студию, сопроводив справкой метеостанции. Там ее проявили, показали начальству. Директор студии посмотрел, посмеялся, и нам этот месяц списали. Потом, когда я снял все, что хотел, и склеил согласно сценарию, я понял что все это страшно скучно и вяло. Я монтировал и так, и этак, но все равно ничего не получалось. И вдруг обнаружил в шкафу ролик, снятый для финансовых органов как оправдательный документ. Я посмотрел его, и та суматоха, которая была в этом ролике, показалась мне ключом ко всему фильму. Возникло противостояние мира исторического и мира современного, мира кино и реальности. И это возбудило мою фантазию.

Слоняющийся Баадур Цуладзе стал персонажем — внуком знаменитого пловца, который приходит на площадку и говорит: «Все, что вы снимаете о моем деде, — это полная мура. Только я один знаю подлинную историю этого великого человека». Он стал рассказчиком в нашем фильме. Его роль стала смысловым и энергетическим двигателем. Появился шампур, на который можно было нанизывать эпизоды. Я разрезал тот отчетный ролик на куски, вставил их в нескольких местах, и все вдруг обрело свой смысл. И так было каждый раз со всеми моими фильмами.

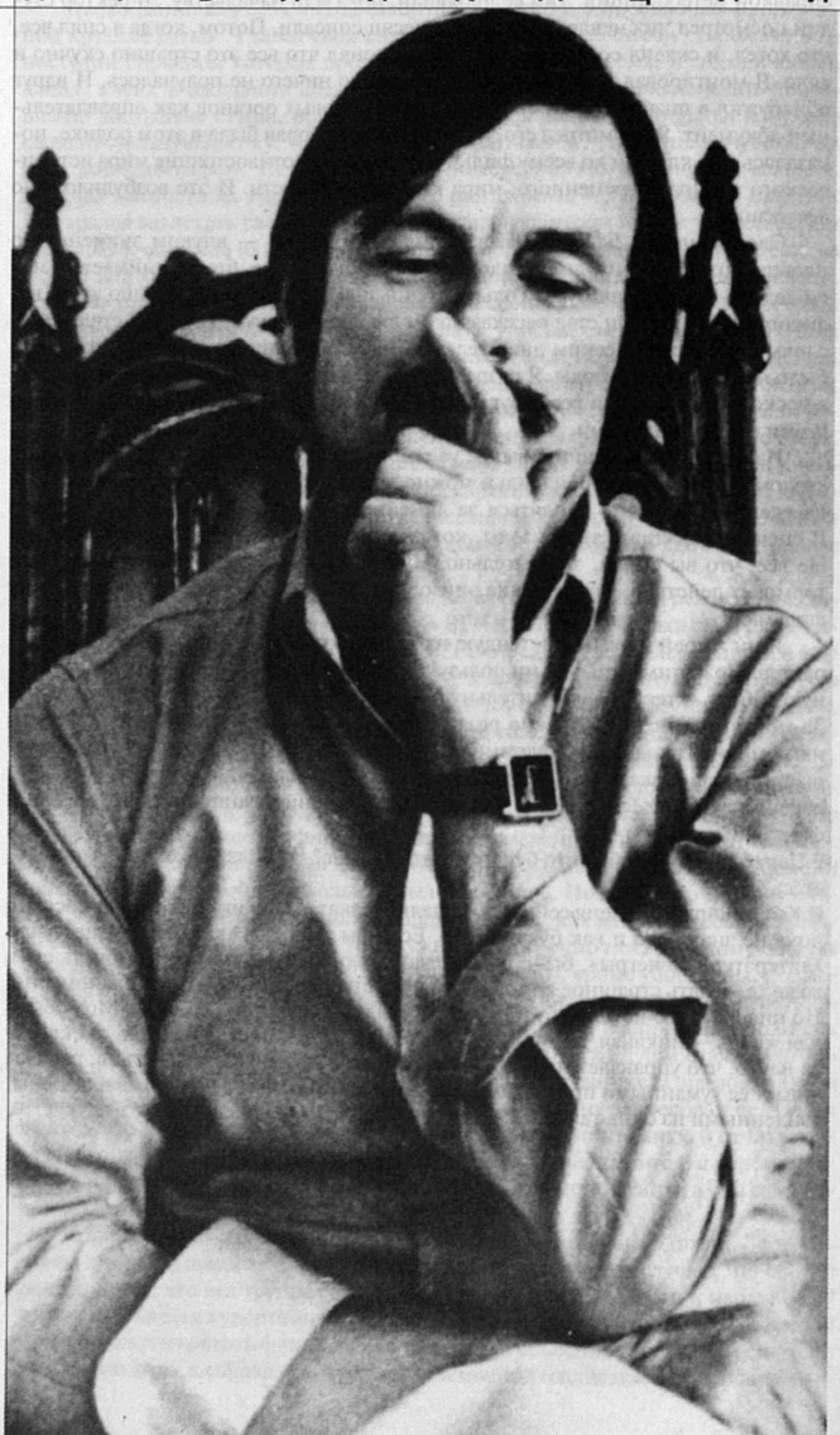
Из всей этой истории я вынес убеждение: фильм создается за монтажным столом. Монтажом любой фильм можно превратить в совершенно другое произведение. Не нужно цепляться за линейную повествовательность в фильме. В сценарии всегда есть эпизоды, которые в монтаже оказываются лишними. Не все, что вы сняли, замечательно. Нужно уметь отказываться от всего, что тормозит действие. Сокращение эпизодов обостряет драматургию и динамику фильма.

Я ни в коей мере не претендую на то, что эти правила носят всеобщий характер. Но я этими правилами пользуюсь. Монтажом можно исправить неудачную работу актера, невыразительную манеру съемки, вялый ритм и так далее. За монтажным столом можно резать пленку и складывать ее в любом, самом наглом и неожиданном, сочетании. Я чувствую себя факиром, который совершает чудеса и показывает волшебные фокусы, изумляющие публику. На самом деле никаких чудес нет. Есть опыт и некая натренированность глаза, мысли и фантазии.

Е.Цымбал. Ираклий, а что будете делать дальше? Что планируете, на что надеетесь?

И.Квирикадзе. На меня сейчас посыпались заказы. Я от них не отказываюсь, но пока не знаю, что и как буду писать. Если бы у меня, как у Дюма-отца, были «литературные негры», было бы замечательно ходить с плеткой, хлопать ею в воздухе, делать страшное лицо, и все осуществлялось бы быстро и планомерно. Но ничего этого нет и не будет. Я превратился в скучного человека. Моя обычная жизнь — никакая. А вот в этих моих листках, в записках и каракулях кроется нечто, что управляет моей жизнью, отправляет меня в путешествия, расцвечивает ее туманными призраками Лос-Анджелеса, Берлина, Парижа или Вены, увиденными из окна такси...

П У Б Л И К А Ц И И



Андрей Тарковский.
Начало 70-х годов

АЛЕКСАНДР ГОРДОН

Воспоминания об Андрее Тарковском

«Три Андрея» — так назвала свой документальный фильм наша сокурсница Дина Мусатова. Один Андрей — иконописец Рублев. Два других — это Тарковский и Кончаловский, которые вместе писали сценарии картин «Каток и скрипка», «Иваново детство», «Андрей Рублев» и «Антарктида — далекая страна», позже приобретенный «Мосфильмом», но так и не поставленный и через несколько лет списанный в архив.

Через год после дипломного фильма Тарковского «Каток и скрипка» на экраны вышло «Иваново детство». Нужно было видеть Андрея после получения за этот фильм Главного приза в Венеции. Он весь сиял, окрыленность славой прорывалась сквозь всю его сдержанность, чуть ли не через взятый напрокат элегантный смокинг — свидетельство иных миров, — запечатленный на известной фотографии 1962 года. Это был триумф советской молодой режиссуры. Кроме Тарковского премии получили в Венеции Андрей Кончаловский за короткометражный фильм «Мальчик и голубь» и Юлий Карасик за фильм «Дикая собака Динго». Позже Валентина Малявина, игравшая в «Ивановом детстве», рассказывала, как после поездки с фильмом в Америку Андрей на даче у Михалковых упал на спину в снежный сугроб, раскинул руки и воскликнул: «Я счастлив!»

В той поездке советских кинематографистов в США осенью 1962 года из молодых был только Андрей. Представители старшего поколения недовольно роптали: «Тарковский ведет себя особняком, манкирует официальными встречами, где-то пропадает до утра». Другими словами, он вел себя слишком свободно в свободной стране, и приставленному к группе стукачу было нелегко его догнать, уловить, предупредить о неполном соответствии узаконенным нормам поведения советского человека за границей. У Тарковского быстро появились знакомые, друзья, в частности Андрей Яблонский — переводчик, который подарил ему «Доктора Живаго», тогда еще запрещенного в СССР. Вместе с запрещенным романом Андрей привез с собой обиды живых классиков на него и упреки в зазнайстве. Это было началом будущих легенд о трудном и неуживчивом характере Тарковского.

Андрей действительно был счастлив. И они с Кончаловским стали писать сценарий об Андрее Рублеве. Строго говоря, сама идея постановки фильма о великом русском иконописце изначально принадлежала Василию Ливанову, замечательному актеру и режиссеру. Он мечтал сыграть эту роль и, встретившись с Андреем Кончаловским, рассказал о своем замысле. Но он не мог предположить, что идея, попавшая в руки двух Андреев, к нему уже не вернется. Между Тарковским и Ливановым в ресторане ЦДЛ состоялась дуэль — легкая рукопашная схватка, но «от сердца». Обменявшись ударами, противники остыли и разошлись.

Продолжение. Начало см.: 2001, № 2.

В те годы я уже реже стал видеть Андрея. К нам на Щипок, к Марии Ивановне и Марине, он иногда приходил, и всегда это было любопытное зрелище. Приходил, заранее созвонившись, с неизменным букетом роз. Шумные объятия, радостные восклицания были не приняты в этой семье. Чинно, по правилам обрезались розы, ставились в воду. В этой паузе слышно было счастливое материнское ворчание-урчание, безнадежная попытка вернуть сына, а не знаменитость. Андрей силился соответствовать моменту, терпел шутливое поглаживание материнской руки по затылку, иронично обводил взглядом тесные комнаты, где прошли двадцать три года его жизни. Материальным воплощением его начавшейся славы была новая двухкомнатная квартира у Курского вокзала, которую он получил в 1962 году.

В тот год я снимал на «Мосфильме» диплом — короткометражку «Каменные километры». Пригласил Андрея посмотреть снятый материал. В зал пришли оба Андрея. После просмотра они настоятельно советовали этот материал монтировать в стиле Годара. «Обязательно в стиле Годара», — сказали они и ушли. Но как монтировать фильм в стиле Годара, не видев ни одного из его фильмов? В то время они были еще недоступны для просмотра большинству советских режиссеров. Годар был гошистом, «левым». Иметь возможность смотреть в Госфильмофонде старые и особенно новые фильмы было счастьем и одновременно привилегией. Тарковский и Кончаловский такую возможность имели. Уверен, что этому способствовали не только их венецианские награды, но и высокий статус Михалкова-папы. Я знаю, что оба Андрея посмотрели тогда Куросаву и Мидзогути, Бунюэля и Брессона, фильмы французской «новой волны» и неореализма, что сослужило им добрую службу в их творчестве. Разумеется, речь не идет о плагиате — речь о толчке для их собственных кинематографических решений. Впрочем, в отдельных случаях они не отказывались и от прямого подражания, что прекрасно видно на материале сценария «Андрей Рублев», а потом и в фильме. Очень заметно влияние мирового кинематографа и в фильме Андрея Кончаловского «Первый учитель», о чем он сам не раз говорил.

Я же в 1964 году закончил в Кишиневе на киностудии «Молдова-филм» картину «Последняя ночь в раю» и готовился к следующей — под названием «Сергей Лазо», никак не предполагая, что снова встречусь с Тарковским в совместной работе.

Сценарий начинал писать молодой Валериу Гажиу, сценарист одного из первых знаменитых в «поэтическом кинематографе» фильмов режиссера М.Калика и оператора В.Дербенева «Человек идет за солнцем». Поэтому у меня была надежда, что наш фильм станет новым словом в старом каноническом жанре. Ведь мученическая гибель Сергея Лазо, дворянина по происхождению, героя гражданской войны, командира Красной Армии, который в двадцать семь лет был сожжен в паровозной топке, вызывала в памяти образ самой Жанны д'Арк.

Однако Гажиу не оправдал ожиданий и сценарий не написал. Тогда за работу взялся Георгэ Маларчук, сценарист моего предыдущего фильма. Мы больше года изучали исторический и биографический материал, дважды переписывали сценарий, но я не был удовлетворен работой. Сроки запуска фильма приближались. Я видел, что сценарист исчерпал свои возможности, а ничем ему помочь не мог. Оставался единственный выход — обратиться за помощью к Андрею, который позже, уже в ходе съемок, присоединился к работе над сценарием.

Съемки фильма начались в феврале 1967 года в Одессе, которую, на мое счастье, завалило снегом, что для этого южного города было большой редкостью. К тому же грянули такие сильные морозы, что батальные съемки остановились, так как в пулеметах замерзла оружейная смазка и они перестали стрелять. Военный консультант фильма (он также был консультантом фильма С.Бондарчука «Война и мир») генерал-полковник Н.С.Осликовский, герой Советского Союза, во время войны командовавший кавалерийским корпусом, успокаивал меня: «У нас и во время войны зимой оружие не всегда стреляло. Железо что? Люди замерзали! Людей палками били, чтобы они не спали по ночам. Азиаты пачками замерзали. Их сильно лупили. Вот тогда все и застреляло, и войну мы выиграли!»

Весной я позвонил Андрею и рассказал о трудностях со сценарием, в котором меня особенно не устраивал финал. Андрей ответил: «Вези отснятый материал в Москву, посмотрим, может быть, чем-то и помогу».

Я приехал. Андрей посмотрел материал, прочитал сценарий. Материал он оценил как средний, а сценарий «как нечто ужасное», это было его любимое выражение. Сказал, что со сценарием поможет, но позже, сейчас занят. Занимался поправками к «Рублеву». Андрей посоветовал доснять некоторые сцены, где Лазо, рискуя жизнью, спасал зерно из горящего склада, а также подробнее снять эпизод «Поезд повешенных», основанный на подлинных событиях времен гражданской войны. Андрей не боялся будущих упреков в жестокости и натурализме, страшных ярлыков тех лет, с которыми он лично столкнулся при сдаче «Андрея Рублева».

В июле Андрей освободился. Мы собрались в Кишинев, взяли билет на самолет, поехали во Внуково и — опоздали: трап на наших глазах отъехал от самолета. Мелькнула мысль о дурной примете.

Вместе с нами опоздала к самолету незнакомая нам молодая женщина, прилетевшая откуда-то из Сибири. Андрей пожалел ее, и мы захватили ее с собой. Когда мы вернулись домой втроем, Марина обрадовалась, и мы весело провели вечер. На другое утро — снова аэропорт. Самолет взлетел, и Андрей скоро затих в кресле. Очень близко я видел его усталое и нервное лицо. Он дремал, вздрагивал и снова погружался в сон. Еще вечером я почувствовал, как ему хочется забыться, что называется, сменить обстановку и, видимо, избавиться от каких-то мучений и тревог.

Казалось бы, отчаянная борьба за «Андрея Рублева» закончилась. В декабре 1966 года состоялась премьера в Белом зале Союза кинематографистов, после чего фильм положили на полку, продав его до этого французской фирме «Гомон», что до сих пор так и осталось немыслимой в своем лицемерии загадкой.

Картину видели немногие, но слух о ней пошел: «Андрей Рублев» — гениальный, режиссер — гений. Правда, слово «гений» так часто употребляется всуе. На мой взгляд, замечательно сказал Сартр, что гениальность — это не дар, а путь, избираемый в отчаянных обстоятельствах.

Из своего кишиневского далека я и представить себе не мог того накала страстей, которые бушевали вокруг «Рублева». И теперь, через много лет, читаю материалы того времени — стенограммы обсуждений фильма, полных непонимания и нападок на него. Некоторые партийные документы, тенденциозные и невежественные, хочется процитировать: «Идейная концепция ошибочная, порочная, носит антинародный характер. Народ не страдал, не терпел и не молчал, как в фильме, а восстания следовали за восстаниями... Фильм унижает достоинство русского человека, превращает его в дикаря, чуть ли не в животное. Разрисованный зад скомороха выглядит как символ того уровня, на котором народу была доступна культура... Фильм работает против нас, против народа, истории и партийной политики в области искусства»[1].

Начало этой кампании после просмотров в ЦК положил П.Н.Демичев. Конечно, он тогда и не предполагал, что через несколько лет придется развернуться на 180 градусов и отдавать команду выпустить фильм на экран. «Дать широкую рекламу, продать за границу как можно шире. Это политически выгодно»[2].

А пока картину закрыли. 7 февраля 1967 года Тарковский пишет письмо А.В.Романову о том, что не соглашается выполнять очередные поправки, и о той многолетней травле, которая началась еще во время выхода «Иванова детства». Он пишет о «чувстве затравленности и безысходности, причиной которого явился нелепый список поправок, призванный разрушить все, что мы сделали за два года»[3].

31 мая 1967 года собирается художественный совет «Мосфильма». Тарков-

---

[1] Стенограмма заседания бюро художественного совета студии о положении с картинами «Андрей Рублев» и «Ася Клячина» 31 мая 1967 года. Архив киноконцерна «Мосфильм».

[2] Цит. по: М о т ы л ь В. Голгофа Андрея Тарковского. — «Советская культура», 1989, 30 августа.

[3] Письмо А.Тарковского председателю Комитета по делам кинематографии А.В.Романову. Архив киноконцерна «Мосфильм».

ский не приходит на обсуждение, ходят слухи, что он заболел. Дипломатичный М.И.Ромм защищает Андрея, желая оправдать его отсутствие: «Я знаю Тарковского много лет, знаю его с момента приемных экзаменов. Это человек нервный, уже при поступлении во ВГИК он был в какой-то мере травмирован, и уделялось много внимания, чтобы успокоить его. Он очень ранимый, очень творческий человек. Если он услышал эту сводку требований, я понимаю, что он заболел, понимаю, что его не могут найти, потому что для художника убийственное заявление, что все, что он в это дело вложил, все не то и не так. За столько лет работы — и это длится с 1961 года — огромный кусок жизни»[4].

И вот мы летим с Андреем в Кишинев. Я гляжу на его лицо и удивляюсь, как рано сетка морщин покрыла его.

Слухи доносили, что он живет с какой-то сотрудницей «Мосфильма». Потом выяснилось, что это работавшая помощником режиссера на «Андрее Рублеве» Лариса Павловна Кизилова. Сначала Мария Ивановна и Марина не знали, что с Курского он куда-то исчезал, ночевал неизвестно где. И вот теперь он ушел из своей семьи, редко видел сына, скрывался от родных и от старых друзей. Говорят, много пил. Казалось, он понимал, что совершает какую-то большую ошибку, и мучился от этого.

В аэропорту Кишинева нас встречали цветами. Андрей благодарил, улыбался, но взгляд был цепкий и временами недоверчивый. В его номере стояли вино и коньяк. Ни к чему не притронувшись, он сразу же лег спать. На следущее утро я отвез Андрея на квартиру к сценаристу Маларчуку, с которым ему нужно было познакомиться в первую очередь. К моему ужасу, они знакомились трое суток и выпили девятнадцать бутылок коньяка. Когда я наконец доставил Андрея в гостиницу, он долго отсыпался.

Общение с Андреем сразило молдавского писателя. Маларчук был покорен обаянием его личности и умением пить коньяк. В итоге он выдал неограниченную доверенность на все будущие переделки сценария.

Тарковский начал работать над сценарием, иногда привлекая меня для консультации. Мне показалось, что, сосредоточившись на работе, он стал успокаиваться. Но как-то Андрей сказал, что ему надо поехать в аэропорт, встретить одну знакомую. «О, Господи, — подумал я, — ее тут еще не хватает! Он и так измотан до крайности». Андрей вернулся в гостиницу с молодой женщиной, и она была с ним все время, пока он жил в Кишиневе. Конечно, мне очень не хотелось, чтобы кто-то отвлекал его от работы, а работать он уже начал, и серьезно, как положено профессионалу. Он подолгу смотрел снятый материал, обсуждал его со мной, дописывал новые сцены.

Через несколько дней Андрей принес несколько листков печатного текста с названием «Финал. Гибель Лазо». Когда я прочел сцену, то острое ощущение радости и одновременно невезения пронзило меня. Лишь в конце картины я читаю подобное! Какая пропасть, какая глубина разделяет старый сценарий, по которому я уже почти снял фильм, и эту блестяще придуманную и написанную сцену. Вот Божье наказание за компромиссы в творчестве.

Я прочел текст еще раз. Ведь это совсем другой фильм, другая интонация. Сцена была длинна, но хороша. Кроме всем известного исторического факта в сценарии был прописан острейший поединок двух противников — Сергея Лазо и японского генерала Янагаки. Более того, в сцене появились два новых эпизодических персонажа — атаман Бочкарев и казак из его окружения. Их появление придало всему действию дополнительный объем.

Итак, два новых персонажа — это два новых актера, раздумывал я. Ну что ж, роль казака, здоровенного и мордатого, я предложу художнику-постановщику фильма Станиславу Булгакову, а вот атаман Бочкарев... Где можно срочно найти актера? Летом все театры разъехались на гастроли или ушли в отпуск. Говорю Андрею, что могут быть проблемы с Бочкаревым, ведь времени на поиски актера нет. Он меня переспрашивает:

— Какие проблемы?

---

[4] Архив киноконцерна «Мосфильм».

«Андрей Рублев»

— С атаманом Бочкаревым. Где я сейчас возьму такого, — читаю с листа, — «иронически улыбающийся и неврастеничный»...

— А-а-а... молодой человек с полковничьими погонами?

— Да, с погонами, к тому же «щеголеватый, с худощавым и порочным лицом».

— С каким лицом?

— Порочным!

— Еще раз прочти!

— По-роч-ным, — читаю по слогам.

Он смотрит на меня бесстрастным взглядом. Я наконец догадываюсь.

— Ты что, для себя эту роль написал?

— Да, если ты не возражаешь. Ты уж, пожалуйста, реши для себя — и побыстрей, — кто будет играть.

Если бы знать, какая при сдаче фильма разразится буря в кабинете Ермаша по поводу этой роли и какие она будет иметь последствия для меня лично.

И опять, как когда-то в студенческие годы, мы встали у камеры вдвоем. Киногруппа была взволнованна, все с интересом наблюдали за Тарковским. Мы обговорили с оператором кадр, провели репетицию. Я дал команду: «Мотор!.. Начали!», и мы сняли первый дубль. Поправки к следующим дублям давал Андрей. Воздух съемочной площадки наполнился весельем и отвагой. Работа шла споро, и за три-четыре дня мы сняли большой эпизод.

Настал день съемок Андрея. Он появился на площадке в полковничьей форме атамана Бочкарева, перепоясанный ремнями и вооруженный пистолетом. Военная форма ладно сидела на его фигуре. На изящных сапогах малиновым звоном звенели шпоры. В его косой вихляющей походке был свой шарм. Был шарм и в его ухмылке. После очередного дубля Андрей лукаво поглядывал на меня, будто спрашивая или, наоборот, не спрашивая моего разрешения, о чем-то шептался с оператором Вадимом Яковлевым. Я видел его поднятую руку с пистолетом, азартное лицо, слышал его громкий и четкий голос.

Конечно, мне было непросто работать, когда рядом со мной на площадке появился второй режиссер, а Андрей, соскучившись по любимому делу, видимо, не замечал, что ставит меня в довольно сложное положение перед съемочной группой, с которой я снял уже почти весь фильм. Но, зная Андрея, зная его безоглядную увлеченность тем, что он делал, я дал ему возможность хозяйничать на площадке.

Итак, из пожарных шлангов идет дождь, под дождем мечется на лошади попавший в западню Сергей Лазо (Регимантас Адомайтис), в кадре появляется полковник Бочкарев (Андрей Тарковский), стреляет, потом еще и еще... Так мы сняли несколько дублей. Был какой-то особый подъем в работе киногруппы и полный восторг собравшихся зрителей. Все было зрелищно и волнующе. В конце съемки мокрый Андрей сказал мне на ухо: «Извини меня, я тут раскомандовался», — и обнял меня. Мы подошли к лежащему Адомайтису: пять раз ему пришлось на полном скаку падать с лошади на землю, к тому же он вымок до нитки, и теперь его растирали водкой. Чтобы согреться, Адомайтис вылил остатки водки в себя.

Съемки закончились. В монтажной меня ждала монтажер Елена Яприндева. Мы начали разбирать с ней гору материала и выстраивать поэпизодно картину. А Андрей пропал. Я знал, что он тонет в большой волне молдавского гостеприимства. Сколько дней и ночей пропадал он в писательской и киношной богеме Кишинева, я не помню, но знаю, что кочевал он из одного радушного дома в другой, из ресторана в ресторан, спасаясь от журналистов, рвавших его на части, умолявших об интервью. Молдавский праздник еще с бессарабских времен проходил с вечера до утра, там всегда обязательно много пили, пели, звучала музыка, так что скрипач, склонясь к гостю, «прямо в ухо играет». В общем, пропал Андрей, пропал казак!

Я работал в монтажной, когда в ней неожиданно появился Тарковский и попросил, чтобы принесли еще один стул. Он объявил, что будет монтировать фильм, так как сегодня подписал договор на монтаж, подружившись с директором студии Леонидом Григорьевичем Мурсой. Андрей сказал мне, что хочет еще какое-то время побыть в Кишиневе и подзаработать денег.

Пришлось мне отправить в Москву приглашенную с «Мосфильма» монтажера Л.З.Печиеву.

— Понравился тебе Мурса? — спрашиваю.

— Чудо человек, — отвечает, — а теперь начнем.

— Так уж вечер, Андрей. Тебя в гостинице ждет твоя...

— А я ее сейчас в Ленинград самолетом отправил.

К этому времени мы с Леной Япринцевой уже разбили весь материал на четыре новеллы, которые были задуманы еще в сценарии, Тарковский сделал между ними соединения, и у него это получилось очень выразительно. Вообще, с его приходом в монтажную материал стал изменяться в лучшую сторону, в основном за счет ритма: одни сцены у нас удлинялись, другие сокращались. А о заключительной новелле хочется сказать особо.

Обычный зритель знает, что режиссер снимает несколько дублей, пока не добьется лучшего варианта или, как бывает в отдельных случаях, пока его не снимут с картины за перерасход пленки. Зритель знает также, что кинокадры с текстом можно использовать только один раз, иначе будет бессмысленное повторение одного и того же текста, если это, конечно, не режиссерский прием. Но кадры без текста, снятые в движении или панорамой, могут заметно отличаться друг от друга разными мелочами — появившимися в результате какой-то несогласованности, случайности или ошибки, — к примеру, иным освещением, ритмом. Конечно, раньше всех это замечают сами режиссеры и операторы, у которых появляется возможность использовать эти кадры много раз как самостоятельную часть или фазу общей сцены. Таким приемом уже издавна пользовались крупные режиссеры. Тарковский чутко уловил особенность этого приема и в своих фильмах довел его до совершенства. Он специально снимал много дублей, как бы одинаковых, протяженных во времени, и в своих картинах монтировал из них напряженные, длинные загадочные эпизоды, вроде движения машины по эстакадам и тоннелям в «Солярисе» или въезда дрезины в зону в «Сталкере».

«Лазо» снимался в 1967 году, а этот принцип Тарковскому уже был известен. Теперь мне думается, что образцом для решения финального эпизода «Сергея Лазо» Андрею послужил фильм Акиры Куросавы «Семь самураев», где в сцене обороны деревни крестьяне расправлялись с всадниками, оказавшимися в ловушке. Была ли это откровенная или сознательно «украденная» цитата, но финал получился очень эмоционально напряженным.

Лазо тоже попадает в ловушку в замкнутом пространстве двора. Сцена усиливается шумом дождя, топотом копыт, выстрелами. Сраженный герой падает с лошади на мокрую землю, по которой его волокут к паровозу. В момент кульминации вступает мощная, торжественная музыка — фрагмент из оперы «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера.

Несколько слов о музыкальном оформлении «Лазо», к чему Тарковский также имел отношение. По ряду причин мне пришлось отказаться от оригинальной музыки. У меня были в запасе музыкальные заготовки: Румынская рапсодия № 1 Джордже Энеску — героическое вступление к началу фильма — и японская музыка к эпизоду «Вагон арестованных», с которого начинается фильм. Лазо с товарищами в зарешеченном вагоне везут к месту казни. Их сопровождает японская охрана. В Кишиневе японцев нельзя было достать даже из-под земли, поэтому снимали вьетнамцев, студентов какого-то института.

Мне казалось уместным использовать именно в этой сцене японскую музыку. Я дал послушать Андрею эту музыкальную тему, народную по своему характеру. Инструментов в ней слышалось немного, три-четыре. Фактуры были непривычны русскому слуху, но сама музыка была щемяща и притягательна. Андрею музыка понравилась чрезвычайно: «Бери, никакой композитор лучше не напишет! Она слишком подлинная». У Тарковского от рождения был абсолютный музыкальный слух, он знал и любил музыку, хорошо в ней разбирался. Но, строго говоря, в музыкальном решении фильма получилась эклектика, так как он заканчивался оркестровыми аккордами Вагнера, однако тогда другого выхода у меня не было, а сейчас мне это даже нравится.

Весной 1968 года на кинофестивале в Риге, где был представлен «Сергей Лазо», после его просмотра один польский журналист счел неуместным и возмутительным использование музыки Вагнера в советской картине, ведь он был

любимым композитором Гитлера и считался «не нашим». Понять поляка было не сложно — еще болели раны второй мировой.

Но фестиваль был позже, а осенью 1967 года мы отправились с дирекцией студии «Молдова-филм» сдавать картину в Госкино. Просмотр прошел в гробовом молчании. Вагнер отгремел, зажегся свет. Редакторы молча выходили из зала. А главный редактор Госкино И.Кокорева с озабоченным и недовольным видом сказала: «С этим надо серьезно разбираться», — что означало: направить фильм в отдел культуры ЦК КПСС, в сектор кино, которым в то время заведовал Ф.Ермаш.

Марина Тарковская и Александр Гордон во время съемок фильма «Сергей Лазо»

В кабинете на Старой площади с тогдашним председателем Госкино А.Романовым состоялся тягостный разговор. Присутствовали директор киностудии Л.Мурса, сценарист Г.Маларчук и я. «Картину мы посмотрели, нам она не понравилась, — сказал Ермаш, — она затянута, в ней много лишней жестокости, натурализма, в тексте нужно много исправлять и т.д. Сделайте поправки, в Госкино скажут какие. А теперь поговорим о Тарковском»...

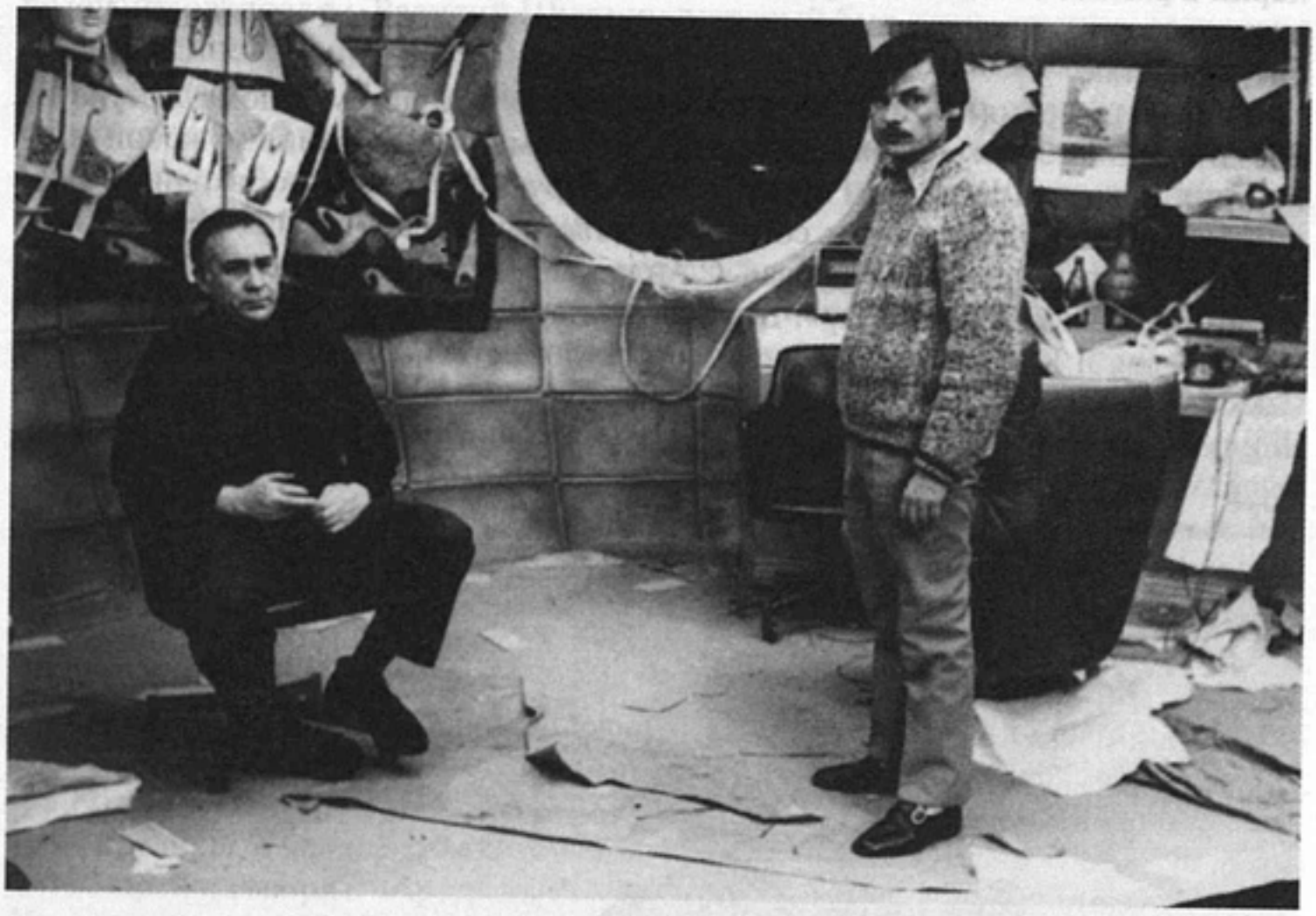
«Я не понимаю Андрюшу, — возмущенно говорил Ермаш. — Зачем ему это нужно, играть белогвардейца, расстреливать коммунистов, стрелять в ребенка, убивать!» Я не верил своим ушам. Андрюша! Такое ласковое обращение... «Они что, друзья задушевные?» — мелькало в голове. — Что же я наделал? Может быть, и правда не надо было снимать Тарковского в этой роли? Но ведь он сам придумал ее и захотел сниматься». Как рассказал мне позже Л.Мурса, Романов тогда сказал ему: «Да вы понимаете, в кого стреляет Тарковский? Он в коммунистов стреляет! Он в нас стреляет!»

Мы пытались говорить что-то о жестокостях гражданской войны, но когда начальство гневается, объяснения бессмысленны и бесполезны.

В Госкино были предложены жесткие поправки. Я пытался их смягчить и надеялся убедить в этом Е.Суркова, заменившего И.Кокореву на ее посту. Евгений Данилович, седой красивый эстет, не слушал мои аргументы. Он говорил «поверх барьеров» о высоком искусстве, о присутствии классического духа трагедии в финальной сцене смерти Лазо, о том, что обожает искусство Тарковского, и закончил неожиданно кратко, глядя в сторону: «Все поправки надо выполнить!» — то есть сильно сократить «присутствие классического духа трагедии» в финале фильма.

Что было делать? Поправки я выполнил, не такой уж это был совершенный фильм, чтобы достойно лежать на полке. Да и характера не хватило — у студии «Молдова-филм» были бы сильные неприятности.

Впрочем, основная причина большого гнева была очевидна. Начальство было зорче и дальновиднее простого зрителя, который — я в этом позже убедился — видел в гибели Лазо судьбу одного из героев гражданской войны. А из разговора с Сурковым я понял, что так нами поданная судьба героя воспринималась как намек на судьбу Тарковского, и сцена расправы с Лазо — его Голгофа. В таком прочтении этой сцены Сурков был прав: это партийная кинобюрократия положила «Рублева» на полку и несколько лет требовала от Андрея исправлений. Конечно, начальство понимало, с какой крупной фигурой имеет дело, и никак не ожидало, что Тарковский появится на экране в



В.Юсов и А.Тарковский на съемках фильма «Солярис».

роли белогвардейца. За такой недогляд можно было и по шапке получить сверху, но пронесло. Тарковским пришлось заниматься снова, рассматривать его заявки, заключать договора. Так, в начале 1968 года «Мосфильм» заключил договор на сценарий «Белый, белый день» с А.Мишариным и Тарковским, правда, первый его вариант был отклонен. Но к концу года был заключен другой договор — на сценарий «Соляриса» с Ф.Горенштейном и Тарковским.

В истории с «Лазо» меньше всего повезло мне: десять лет Ф.Ермаш не давал работу на «Мосфильме». Пришлось снова ехать в Молдавию — снимать двухсерийный телевизионный фильм «Кража», спасибо, что предложили! Закончив работу с Олегом Борисовым в главной роли — вот и снова встретились! — я вернулся на «Мосфильм».

Конечно, это были нелегкие годы в жизни Андрея. Сценарии писались, но долго ждали своего часа. И хотя у нас были разные на то причины, оба мы были безработными, поэтому часто встречались.

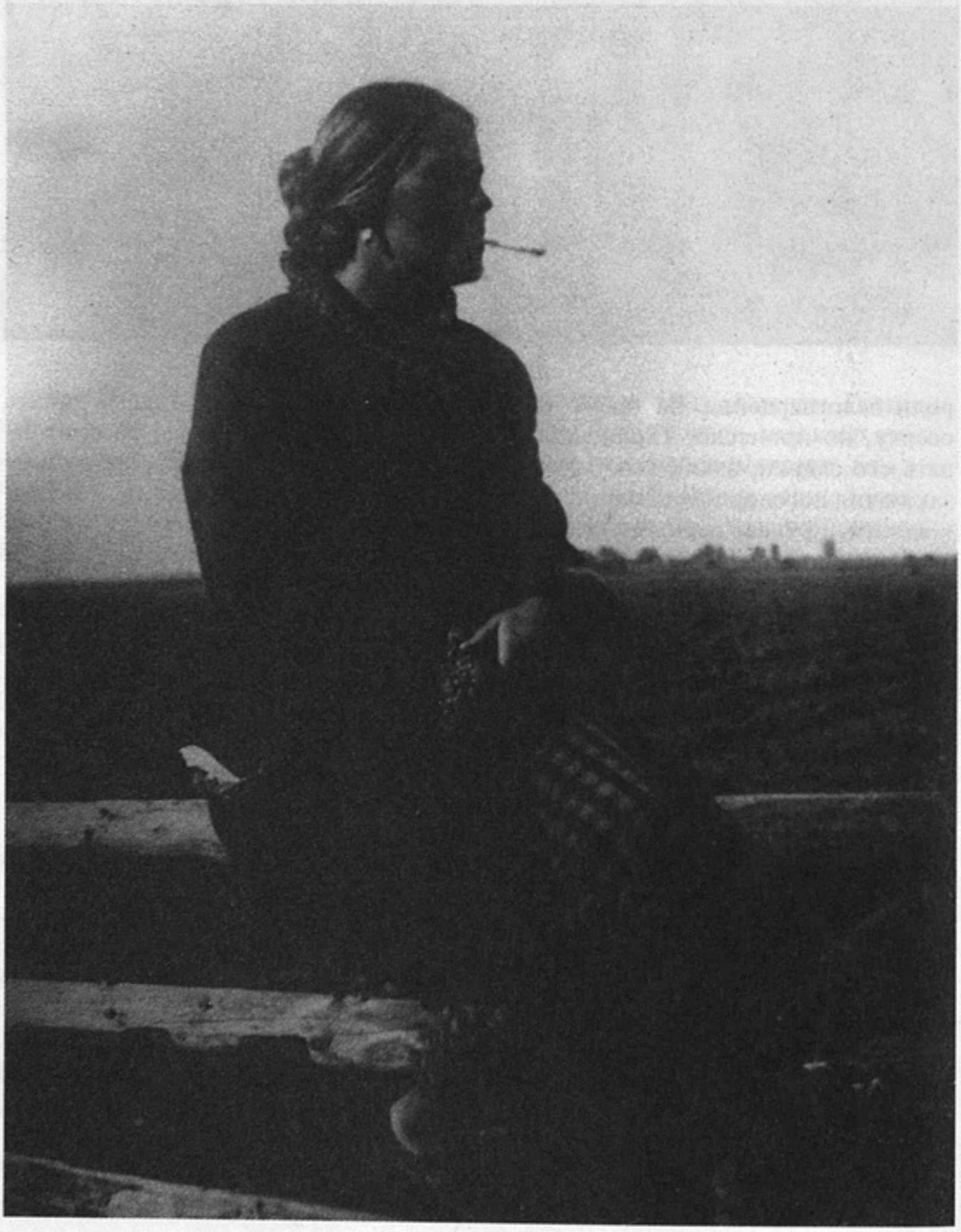
Личная жизнь у Андрея была очень сложная, путаная. И в эту неразбериху он впутывал и нас с Мариной. Уедет жить к Л.Кизиловой, а потом звонит уже из другого места: «Поезжайте, заберите мои вещи со Звездного бульвара». Берем такси, приезжаем, забираем вещи. Л.Кизилова в нашу сторону не смотрит. А через некоторое время все повторяется...

В это же время я слышал от Андрея неожиданные для того времени суждения о коммерческом кино, о принципе построения характера главного героя в остросюжетном фильме, о чистоте жанра подобных фильмов. Я, раскрыв рот, слушал его замечательную лекцию и брань по адресу наших режиссеров, не умеющих по-настоящему их делать. Про себя удивлялся, как это Андрей снизошел с высот авторского фильма до презренного зрительского жанра. Помню, даже

спросил: «Не может же быть, что бы ты хотел сделать такой фильм». «Нет, конечно, ты что, с ума сошел? Но могу написать сценарий».

Вскоре Андрей познакомил меня с Артуром Макаровым, назвав своим другом и сценаристом, и предложил прочесть его сценарий, который мне хорошо было бы поставить. Сейчас я уже забыл название сценария, но хорошо помню его содержание. Главный герой — рыболовный инспектор, человек мужественный и одинокий, борется с браконьерами на реке, но напрасно, сила на их стороне. Все это было написано не только с любовным отношением к русской природе, но и с явным знанием преступного мира. Я долго и упорно предлагал сценарий в разные объединения, однако он везде «не нравился» — был непроходным из-за скрытых намеков на связь браконьеров с местной милицией. А значит, с властью.

Какое-то время я стал часто бывать вместе с Андреем в доме Артура на Звездном. Они были знакомы уже давно, со времен образования мужской компании в Большом Каретном переулке, в которую, как известно, входил и Владимир Высоцкий. Однако их сотрудничество началось в период безработицы Андрея, после закрытия «Рублева». С Андреем Макаров написал заявку на сценарий под названием «Пожар». Вместе они написали сценарий «Один шанс из тысячи» для Л.Кочаряна. Тарковский был художественным руководителем это-



Мария Ивановна Тарковская, мать Андрея Тарковского

Фото Л.Горнунга из семейного архива

го фильма, в котором снимались Анатолий Солоницын, Жанна Прохоренко, Николай Гринько и другие известные актеры. Кстати говоря, Андрей Кончаловский тоже писал сценарии боевиков. Не знаю, как для него, но для Тарковского это был вынужденный кинопромысел.

С первого дня знакомства у меня сложилось впечатление о Макарове как о фигуре характерной, яркой и очень амбициозной. Приемный сын знаменитой киночеты — Тамары Макаровой и Сергея Герасимова, — он окончил Литературный институт. Писал прозу, но работать стал, конечно, в кино.

Сама внешность Макарова была необычной, в его облике было что-то жесткое, уголовное: маленькие глазки, почти всегда закрытые темными очками, волевой подбородок. Василий Шукшин, который был с ним дружен, пригласил его в «Калине красной» сыграть одного из персонажей бандитской шайки, преследовавшей Егора Прокудина. Было в Макарове какое-то своеобразное мужское, «суперменское» обаяние. Он во многом копировал вальяжность и иронич-ность Сергея Аполлинариевича. (Кстати сказать, и его учеников можно было сразу определить по такого рода интонациям.)

Я мало знал Артура Макарова, встречался с ним всего несколько раз, но кое-что из застольного общения сильно врезалось в память. Помню его резкие и даже циничные суждения о женщинах и всякие теории на эту тему. В своем интервью о Владимире Высоцком сам Артур рассказывает и о знаменитой компании, собиравшейся в Большом Каретном переулке, 15. О «первой» сборной, о «второй» сборной, о Володе Высоцком, мягком человеке, которого приглашали попеть и гоняли за водкой, но вскоре перестали, поняв, что так негоже поступать по отношению к такому талантливому артисту. Там бывали разные люди — кто из плавания, кто с «отсидки», жокеи, бильярдисты, летчики, моряки, золотоискатели. Вот фрагмент из этого интервью:

« — А как себя чувствовал в такой атмосфере Андрей Тарковский?

— Да, Андрей не сразу прижился в нашей компании. Он ведь никого близко к себе не подпускал — была в нем такая изысканная, холодная вежливость... Но потом... Повторяю, что времена были достаточно суровые... Однажды мы «разбирались» с человеком, который действительно заработал свое... Но заходит Андрей и говорит: «Артур, ты его можешь даже повесить. Он это заслужил... Но завтра утром тебе будет стыдно!»

Меня это тогда поразило и отрезвило.

Ну, например, вы знаете такую песню:

Когда с тобой мы встретились, черемуха цвела
И в старом парке музыка играла...

А кто ее написал? Так вот, в свое время ее исполнял Урбанский, а написал ее Тарковский — тогда студент-первокурсник ВГИКа...

— Вы с Тарковским вместе написали несколько сценарных заявок. Про одну из них Высоцкий сказал: «Это — для меня!»

— Совершенно верно. Эта сценарная заявка называлась «Пожар».

— Как вы думаете, Артур Сергеевич, почему люди так тянулись к вашей компании?

— Почему? Одни понимали, что получают защиту... Ведь с «первой сборной» мы могли разобраться с кем угодно. Другие шли «на имена»: и Шукшин, и Тарковский были уже достаточно известными людьми. Ну, а третьим было просто интересно.

И девушки... они чувствовали совсем другое отношение и сами начинали к себе по-другому относиться. Изысканные комплименты Андрея, Володины песни...

— А почему так часто — «шалава»?

— Шалава? Но в этом не было ничего оскорбительного. Шалава — это было почетное наименование, это еще надо было заслужить»[5].

Еще когда мы играли с Андреем в «пристеночек», я заметил в нем тяготение к азартной игре и вообще к вещам запретным, выходящим из круга интересов так называемого культурного человека. В молодости, как известно, запретное манит и соблазняет, привлекает тем, что освобождает от внешней регламенти-

[5] См: Живая жизнь. Штрихи к биографии В.Высоцкого. М. — СПб., 1992.

рованности жизни, удовлетворяет скрытое стремление играть в какую-то новую игру, исполнять в ней новую роль. Да и вообще, бывает ли человеческая жизнь свободна от элементов игры, стилизации? Русские символисты в поисках сплава жизни и творчества пытались создавать «поэму из своей личности».

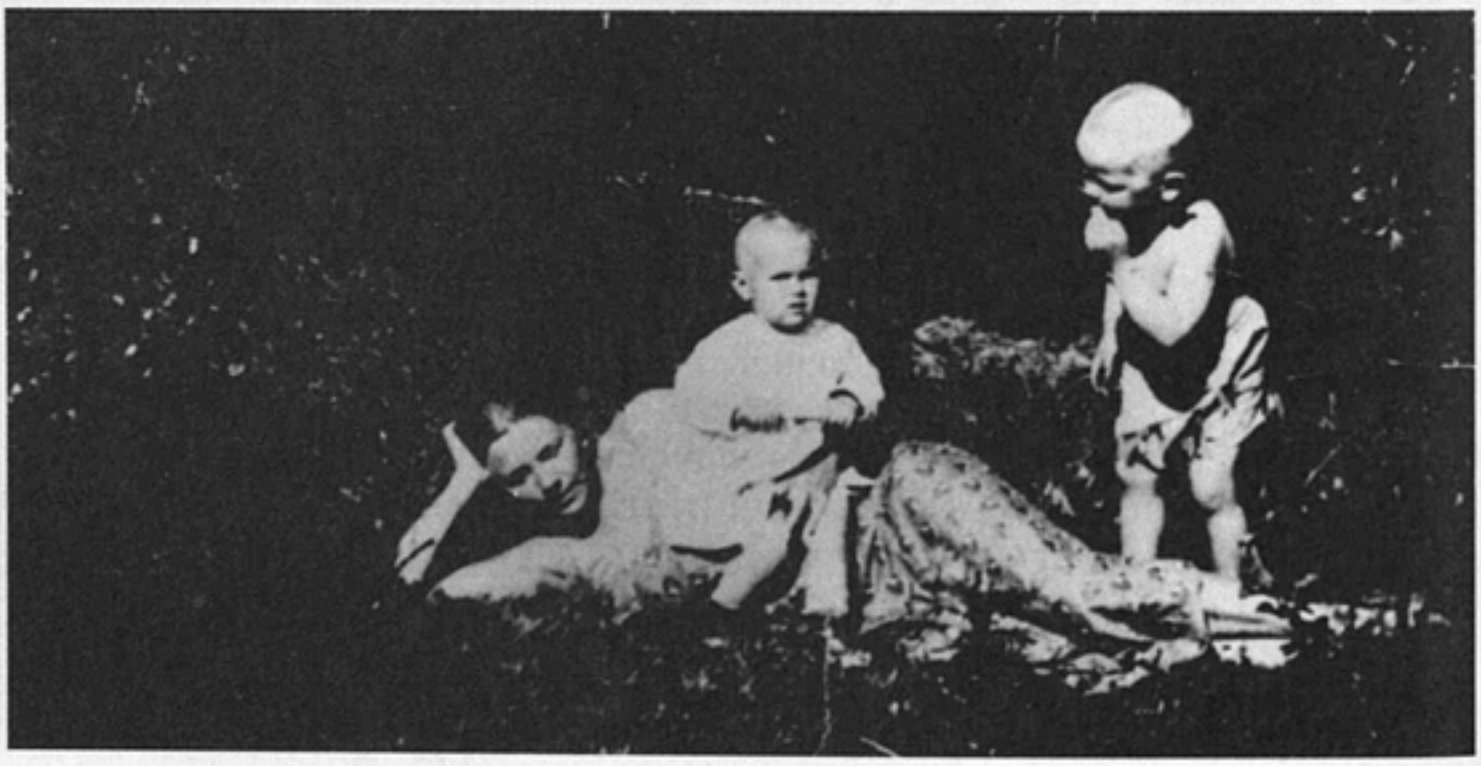
Я не был участником той компании, но хорошо представляю, что там было в цене: культ мужской силы — как теперь говорят, «мачизм», — пренебрежительное отношение к женщине как к существу низшему, подчиненному, мужская солидарность, которая проявлялась и в застолье, и в драках, и в «разборках».

И Андрей со свойственной ему безоглядностью и страстностью включался в эту игру, предавался этим отношениям, старался всегда поддержать своих друзей; много пил, ставил себя в сложные отношения с семьей, отдалялся от родителей. В этих жизненных обстоятельствах его природные мягкость и человечность проходили сильные испытания. Изменялся характер, устанавливался более жесткий, рациональный взгляд на жизнь. Спасение было в работе, только она лечила.

В это время Тарковский снимал «Солярис». В шестом павильоне стояла декорация «Космическая станция». Художник Михаил Ромадин построил блестящую в прямом и переносном смысле этого слова конструкцию. Когда я пришел в павильон, декорация была освещена. Отражаясь в алюминиевых поверхностях, мигали осциллографы. Впечатляла «Комната Криса» с зеркалами вместо стен. В длинном коридоре-трубе космической станции Вадим Юсов устраивал незаметные приспособления для движения камеры. В библиотеке — бюст Сократа, Венера Милосская, цветные гравюры воздушных шаров, работы того же Ромадина (потом они висели у Андрея в его домашнем кабинете), бабочки под стеклом... В ящичке с землей у иллюминатора — зелень проросшего овса.

Декорация эта создавалась на «Мосфильме» с колоссальным трудом. Средств, отпущенных на «Солярис», не хватало. Однако у Андрея был очень упорный характер. Когда он сталкивался с халтурой, то становился непримиримым и жестким и почти всегда добивался своего. Мне рассказывали, как однажды он отказался снимать сцену в «Солярисе» до тех пор, пока не будет заменена обивка из кожзаменителя на стенах космического корабля. «Вы же сами просили кожзаменитель такого цвета и фактуры», — говорили ему. «Нет, не то! — упорствовал Андрей. — Вы привезли не то, что мы просили. Съемку отменяю!» Декорация простаивала восемнадцать дней, и Н.Сизов, генеральный директор «Мосфильма», лично обзванивал директоров фабрик, добиваясь необходимого. В результате Тарковский был удовлетворен, и съемки возобновились. Казалось бы, различия были минимальные, едва уловимые, но пленка «Кодак» все эти тончайшие нюансы улавливала. На экране выявилась та нужная среда, которая виделась режиссеру и оператору.

С тех пор с Тарковским никто не спорил, а он, когда видел какую-то серьезную, по его представлению, халатность, да еще с попытками самооправдания, просто выгонял виновных из павильона. Такая участь однажды постигла и



Марина и Андрей Тарковские с матерью

Фото Л.Горнунга из семейного архива

Мария Ивановна Тарковская

Фото Л.Горнунга из семейного архива

П.Свиридова, «государево око Сизова», прозванного так за высокую должность и отсутствие у него одного глаза. Народ на клички не скупился.

Говорят, что Тарковский подолгу снимал свои фильмы и поэтому снял их так мало. Говорят также, что ему мешала бюрократическая система. В одном из писем к отцу Андрей писал об этом. Система, действительно, мешала, что правда, то правда. Особенно много времени уходило на утверждение сценариев. Но сами фильмы он снимал профессионально и быстро при условии качественной подготовки. Однако когда дело доходило до сдачи фильма, то все, как правило, затягивалось. Иногда надолго, как в случае с «Андреем Рублевым».

Я не поленился и, изучив соответствующие документы «Мосфильма», подсчитал время работы Тарковского над фильмами. Работа над «Солярисом» продолжалась три года, а если точнее, то три года и четыре месяца. Поэтапно она шла следующим образом: от подачи заявки на сценарий (18 декабря 1968 года) до утверждения литературного сценария и разрешения начать работу (3 марта 1970 года) прошел один год и четыре месяца. Хотя на написание сценария авторы затратили не более трех-четырех месяцев. Остальное время ушло на обсуж-

дение вариантов, согласование поправок, прохождение документов по инстанциям. Еще два года ушло на работу над фильмом — режиссерская разработка, подготовительный период, съемка, озвучание, монтаж и многочисленные сдачи разных вариантов и поправок к фильму. Лишь в феврале 1972 года работа была закончена, а официальной датой сдачи фильма по бумагам Госкино была дата 11 апреля 1972 года. Итого: три года, четыре месяца и пять дней.

Работа над «Сталкером» тоже продолжалась почти три с половиной года. Из них полгода ушло на написание сценария. А дальше картину преследовала серия неприятных неожиданностей — землетрясение в Исфаре, изменившее место и график работы, брак отснятого материала из-за некачественной пленки, смена операторов и художников. И как результат всего этого — микроинфаркт, который перенес Андрей в апреле 1978 года.

Казалось бы, «Зеркало» по документам делалось сравнительно недолго, всего лишь два года и один месяц. (К сведению, работа над обычным односерийным фильмом укладывается в срок не больше года.) К заветному фильму Андрей приступил почти что сразу после «Соляриса», на волне успеха которого начальство милостиво разрешило ему реализовать старый замысел. Соавтор Тарковского А.Мишарин ликовал, но было ясно, что без второго варианта сценария не обойтись. Об этом говорилось и в заключении редактуры Госкино. И сами авторы понимали, что прошедшие четыре года невольно влияют на замысел будущего фильма.

«Зеркало» занимает особое место в творчестве Тарковского. Исповедальный фильм, снятый в непривычной стилистике, вне законов последовательного повествования. Все это на первых порах затрудняло понимание фильма. Это теперь даже рядовой зритель свободно владеет языком переброски времен, воспоминаний, снов и относится к подобному как к вполне естественному для кинематографа. Тогда же фильм встречал непонимание не только у большинства зрителей, но и в среде профессионалов и, тем более, у начальства.

Понятно, что как муж сестры Тарковского я был приобщен к замыслу фильма раньше других. Может быть, поэтому я воспринимал его по-особому.

С Андреем наши пути неизбежно пересекались, даже в географическом плане. Четыре года мы снимали дачу для нашего сына и Марии Ивановны в деревне Игнатьево, там, где жили Тарковские до войны. Снимали дачу у того же хозяина — Павла Петровича Горчакова.

Я занимался фотографией и показывал Андрею свои снимки. Некоторые были сделаны мною случайно с двойной экспозицией. Я забывал перемотать пленку, и в результате такой рассеянности иногда на отдельных фотографиях создавался какой-то особый, трудно описуемый эффект. Одни и те же люди, расположенные на снимке то на переднем плане, то на дальнем, одновременно находятся и в этом времени, и в каком-то другом.

Андрей с большим интересом рассматривал фотографии, на которых были Мария Ивановна, Марина с Мишей. Суховато одобрял, но я чувствовал в нем настороженность и скрытое волнение, как будто заглянул в запретное или прочел нечаянно чужое письмо. Как-то Андрей вдруг сказал: «Никому не показывай эти фотографии. В Игнатьеве я хочу снимать фильм». Было это в 1963 году.

Помню еще один случай, который произошел позже, когда Андрей был жестко неумолим. Я готовился писать сценарий по повести М.Алексеева «Дивизионка». Хотел построить фильм в двух планах — в игровом и документальном, так, чтобы игровая часть снималась по мотивам повести, а документальная — в виде интервью с прототипами ее героев, уцелевших после войны, которые должны были комментировать события, происходившие в игровой части фильма. Прием этот не мною был придуман, в те годы он носился в воздухе. Но когда на вопрос Андрея, чем я сейчас занимаюсь, я рассказал ему о своем замысле, то он, выслушав меня с чрезвычайной внимательностью, жестко сказал: «Этого ты делать не будешь. Этот прием — мой, я записал его в «Белом, белом дне», и тебе этого делать нельзя». Конфликта у нас не вышло, так как фильм о дивизионной газете не состоялся по разным причинам, в том числе и из-за интриг писателя. Да и смешно мне было конфликтовать с Андреем, слишком большим авторитетом он был для меня.

Мария Ивановна Тарковская

Фото Л.Горнунга из семейного архива

Игнатьевские фотографии, конечно, очень отдаленно, напоминали мне другие, которые снимал старинный друг Арсения Александровича и Марии Ивановны Тарковских поэт Лев Владимирович Горнунг. Я был знаком с ним и много раз возил его по Москве, так как он ослеп и нуждался в поводыре. Помню его калоши, в задники которых с внутренней стороны были воткнуты кнопки, благодаря которым он среди других калош в передней на ощупь находил свои.

Несмотря на то что Лев Владимирович не был профессиональным фотографом, у него были замечательные работы. В последние годы его фотографии Ахматовой, Пастернака, Шервинских широко публикуются. Но, пожалуй, больше и подробнее всего он снимал семью Тарковских.

Андрей знал эти снимки с раннего детства. Поэтому в фильме «Зеркало» их роль стала столь значимой.

Как-то к Льву Владимировичу пришел человек с «Мосфильма» и принес договор на приобретение студией двухсот его негативов. Лев Владимирович согласился продать их, зная, что об этом просил Андрей. Студия заплатила ему 300 рублей. Деньги Льву Владимировичу были нужны. К этому времени он уже не

выходил один из дому и людям, которые за ним ухаживали, надо было платить. Горнунг поставил только одно условие: «Сделайте мне по снимку с каждого моего негатива». «Мосфильм», заплатив деньги, стал владельцем негативов слепого фотографа. Фотографий ему, конечно же, не сделали, а негативов через несколько лет на «Мосфильме» не оказалось. Зато после смерти Андрея они обнаружились в Париже, и все многочисленные западные издания книг Тарковского были иллюстрированы фотографиями Льва Владимировича, правда, без указания его фамилии и, тем более, без выплаты вознаграждения ему, а после его смерти наследникам.

В фильме «Зеркало» по этим фотографиям Тарковский воссоздал декорации хутора Горчакова и построил ряд мизансцен, в которых буквально и совершенно намеренно повторил композиции Горнунга. Например, кадр с Маргаритой Тереховой, сидящей с папиросой на заборе, повторяет подобную фотографию Марии Ивановны, снятую Львом Владимировичем. Или кадр Тереховой с ведром у колодца-журавля и многие другие. Совершенно очевидно, что фотографии Горнунга очень вдохновляли Тарковского.

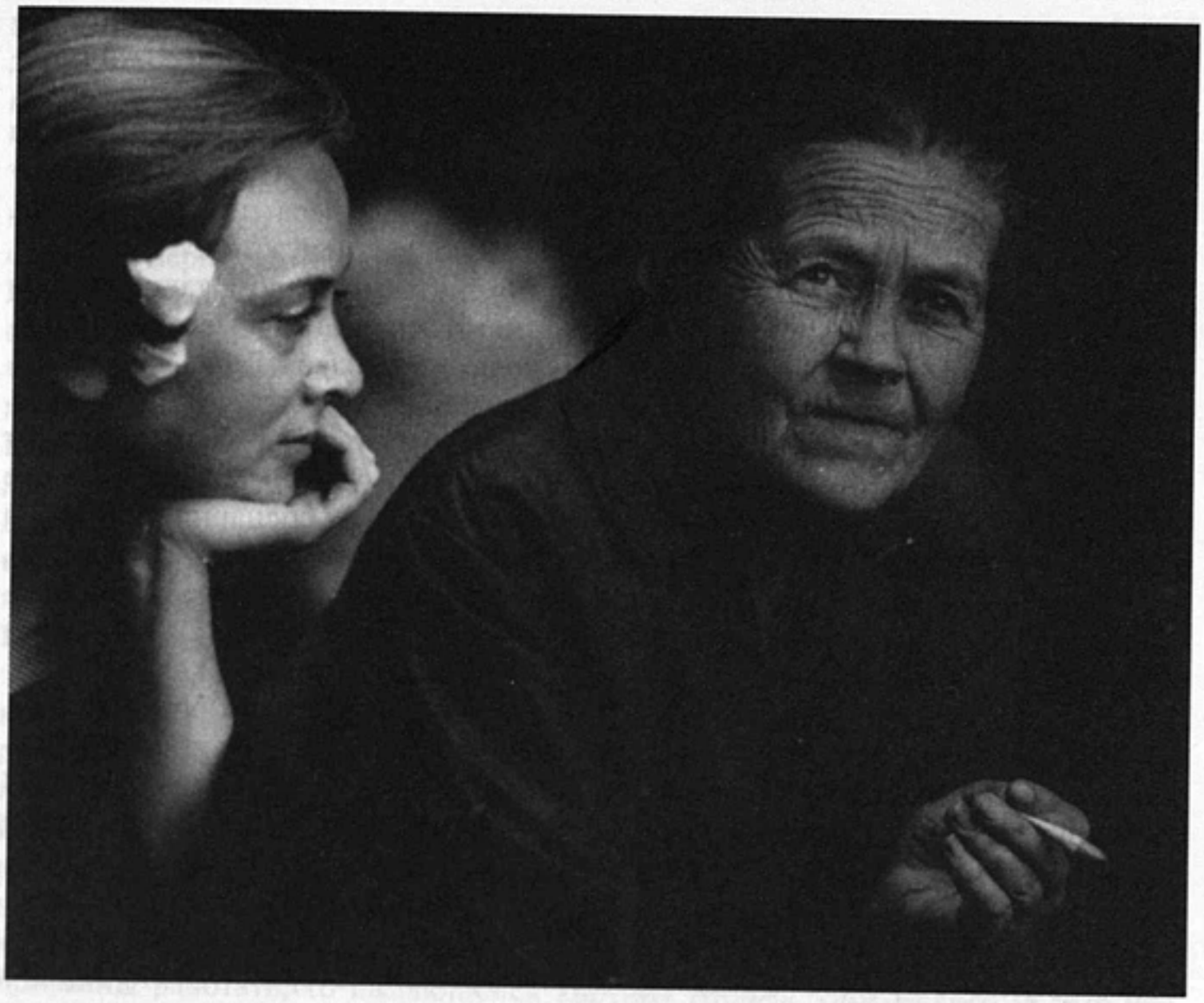
Тогда я все еще был безработным, так что свободного времени у меня было предостаточно, и когда однажды я узнал от Андрея, что завтра будет обсуждение режиссерского сценария «Зеркала» в художественном объединении, нелегально проник туда. Мне запомнилась общая атмосфера, взволнованная, нервная, но, в общем, доброжелательная. Поразили меня и эмоциональные перепады состояния Андрея, который чувствовал себя совсем беззащитным, о чем в момент критических суждений открыто заявлял, но потом видно было, как он справлялся со своими нервами и становился совсем другим, убежденным и твердым в отстаивании своего замысла.

Наглядно свидетельствует об этом сама стенограмма обсуждения режиссерского сценария на заседании художественного совета объединения от 17 апреля 1973 года. Приведу здесь только несколько фрагментов из нее.

Михаил Швейцер. Это первая попытка в нашем современном искусстве создать жанр некоей исповеди, в частности, исповеди художника. Это его разговор о себе, обо всем пережитом, рассказ широкому зрителю. Мне очень хочется, чтобы такой жанр состоялся, так как он кажется мне наиболее плодотворным, состоятельным. Ни в чем другом так люди не нуждаются, как в исповеди, — и те, кто исповедуется, и те, к кому обращена исповедь. По идее, все искусство должно состоять из таких исповедей...

Владимир Наумов. Дважды прочел сценарий, он вызвал много размышлений, соображений. Это очень интересно, как все, что делает Андрей Арсеньевич, важно и интересно. Есть два вопроса, которых уже касались, но которые, по-моему, очень важны. Первый — относительно автора. Второй — как будут снимать мать? Мне кажется совершенно невозможным твое, Андрей, участие в качестве исполнителя главной роли... Второй вопрос связан с матерью. Так же абсолютно невозможным мне кажется снимать ее скрытой камерой — чтобы она не знала. А если она будет знать, то тогда разрушается сам прием. Это эстетические и этические вопросы. И вместе с тем для меня эта вещь — если Андрей найдет в себе силы справиться с манящей модой — грозит вырасти в очень интересную, серьезную философскую картину.

Андрей Тарковский. Я ничего не понял из сегодняшнего разговора, кроме того что самое дорогое мне в этой работе не понято никем... У меня больше сомнений, чем у вас всех... Вопрос о долге художника. Это простой и сложный вопрос одновременно. Для меня он элементарен. Но позиция у меня есть. То, что говорил Швейцер о роли автора в этом фильме, большая эстетическая и теоретическая проблема. Я считаю, что проблема отношений автора и массы, публики — она существует и очень важна, как бы мы ни открещивались от нее. Чернь для Пушкина во многом стимул для того, чтобы взять перо в руки. Возникает проблема типичности, что же это за характер, тип, который может взволновать зрителя? На мой взгляд, типичное лежит в сфере личного, индивидуального, неповторимого. Более всего я способен вызвать зрителя к сопереживанию. И именно с этих позиций был задуман сценарий. Мне надоели экранизации, рассказывающие какие-то сказочки, и, по существу, моя душа, совесть остаются холод-



Маргарита Терехова и Мария Ивановна Тарковская на съемках фильма «Зеркало»

ными. Весь вопрос заключается здесь в том, как хорошо это я сделал. Я хочу относиться к этому как к поступку. Я задумал кинокартину, в которой бы мог ответить за свои поступки, ответить на вопросы о пристойности и неубедительности и так далее. Самое главное — мы должны брать на себя эту ответственность не на словах, а на деле. Мы не бездарны, а заблудились на пути к своей профессии. Что касается моего личного участия в картине, для меня значение имеет процесс... Вопрос о вкусе и праве автора говорить тем языком, которым он говорит... Сложно объяснить, как это будет сделано. А у вас есть ко всей этой затее какое-то скептическое отношение.

Александр Алов. Разговор был сложным, восприятие его Андреем было не совсем таким, как следовало бы. Все выступления были предельно деликатны, осторожны при высказывании сомнений. Андрей несправедлив в своем всплеске. Мы все относимся к этому сценарию так, что он смог бы возродиться, как птица Феникс из пепла... Не вижу повода для волнения, для раздражения, все говорили о картине с надеждой. Мы верим в картину, в вас, ощущаем вашу взволнованность, разделяем ее».

Это заключение Александра Александровича Алова разрядило напряженную атмосферу обсуждения. Главное было сказано, все стали расходиться. Андрей сосредоточенно собрал листки сценария, свои заметки, улыбнулся кому-то и вышел.

Когда в июле 1973 года Андрей начал снимать «Зеркало», Мария Ивановна по просьбе сына уехала в Игнатьево «на невольные воспоминания».

Лето, как нарочно, было сырым и холодным, и я представляю, как трудно давались группе натурные съемки.

Осенью группа приехала в Москву, началась работа в павильоне. Мне довелось присутствовать на съемке в декорации квартиры, и жаль, что я не видел, как снимался сон мальчика — та сцена, когда с потолка лилась вода и обваливалась штукатурка. Меня поразили размеры комплекса декораций, особенно сооруженный в павильоне двор, где пиротехники раскладывали и поджигали костер. Это было удивительно, так как в декорациях категорически запрещалось разжигать открытый огонь. Видимо, администрация «Зеркала» получила на это специальное разрешение.

В тот год я работал на югославской картине и освободился лишь в конце апреля. И с этого времени у меня появилась возможность смотреть снятый материал «Зеркала». Андрей был занят с утра до вечера, и ему было не до разговоров. Но я был благодарен ему за то, что он приглашал меня в просмотровый зал, дал возможность наблюдать, как он выстраивает хронику для картины, то выбрасывая, то вставляя «Аэростат», «Остров Даманский», «Гитлера» и другие кадры. Некоторые из них были выброшены окончательно, как ненужные.

Кадры бредущих по воде Сиваша солдат были таким ударом, таким открытием для меня, а вернее, для всех. Десятилетиями эти уникальные кадры лежали под спудом и на свет Божий появились только благодаря Тарковскому. Теперь они часто мелькают во многих фильмах о войне.

Близился конец картины. В монтажной сложился окончательный вариант фильма, шли просмотры и обсуждения. В том, что я увидел теперь, в апреле 1974 года, я не нашел почти ничего от прежнего варианта сценария, который я читал еще в 1968 году. Не было прекрасно задуманных эпизодов «Ипподрома», «Куликовской битвы», съемок скрытой камерой матери, интервью с двумястами вопросов, не было снов мальчика, снятых под водой. Сейчас я увидел совершенно другой материал.

Надо сказать, что «Зеркало» делалось в Шестом творческом объединении, официально называвшемся Творческое объединение писателей и киноработников, художественными руководителями которого многие годы были режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов, а в художественый совет входили писатели Юрий Бондарев, одно время Юрий Трифонов, еще раньше Всеволод Иванов, режиссеры Марлен Хуциев, Михаил Швейцер, Юлий Карасик и другие.

Тарковский в этом объединении делал и «Андрея Рублева», и «Солярис». На «Солярисе» он работал с редактором Л.Лазаревым, который глубоко верил в талант Тарковского, уникальность его личности и часто наперекор начальству отстаивал уязвимые места фильма.

Как известно, Андрей был крайне ранимым человеком и бурно реагировал, если с его замыслом хоть в чем-то не соглашались, говорил о тотальном непонимании его вещи. Однако на очередном заседании я видел, что члены худсовета пытались с пониманием отнестись к картине, варианты которой видели уже несколько раз.

Мне показалось, что люди, собравшиеся на такое обсуждение, сами внутренне менялись, сталкиваясь с такой редкой личностью, как Тарковский.

По поводу некоторых сцен были разные мнения, были и предупреждения, что у начальства они вызовут сильное неприятие. «Для вас необязательны наши замечания, — тактично говорил Александр Алов, — но мы обязаны их высказать». Андрей и сам понимал, что конфликты с Госкино неизбежны. Однако в этот раз он был упорен, как никогда. Он говорил о том, что в материале не хватает многих шумов, дополнительных реплик, музыки, и поэтому просил разрешить ему в порядке исключения сделать перезапись всех этих звуков, позволить ему провести очередной этап работы, с тем чтобы эти недостающие компоненты внесли ясность в восприятие материала. И в объединении пошли ему навстречу, несмотря на задержку сроков сдачи и дополнительные затраты.

Этот вариант картины показали в Госкино. Как вспоминает А.Мишарин, Ермаш был недоволен картиной, не принял ее с первого раза и, хлопнув себя по коленке, сказал: «У нас есть свобода творчества, но не до такой же степени!»

Начальство, принимая картину, считало себя обманутым — обещал сделать один фильм, а сделал совсем другой! Вызвало недовольство и то, что в военной хронике не было кадров победоносного окончания войны. Казалось, что сцена с военруком неудачная, ее требовали удалить. Так же как и сцена с «парящей» женщиной, которая особенно смущала и раздражала.

Но Андрей был неумолим, и тогда начальство решило наказать его руками самих же кинематографистов. На заседании Комиссии по определению категорий фильмов на «Мосфильме» разгорелись ожесточенные дебаты. Привожу выдержки из стенограммы.

«Евгений Матвеев. ...Мне обидно за такого большого художника, как Тарковский, и просто неловко даже говорить. Здесь говорили, что на совещании в Со-

юзе кинематографистов совместно с Госкино было сказано в одном из выступлений об «элитарности». Видимо, не случайно употребили слово «элитарность» применительно к картине Тарковского для ее характеристики. Надо полагать, что найдутся такие, которые будут аплодировать, кричать «ура» — гениальный Тарковский, единственный у нас Феллини и тому подобное. Шуму будет много, но для кого создана эта картина? Думаю, что для немногих. Но я буду голосовать за первую категорию обязательно.

Николай Сизов *(генеральный директор «Мосфильма», как председатель худсовета обладающий правом двух голосов)*. Это вовсе не обязательно. Голосуйте, как считаете нужным. Я лично за вторую категорию буду голосовать. У каждого свое мнение...

Ефим Дзиган. У меня нет сомнений, что эта картина широким зрителем не будет принята и не будет понята. И мне кажется, что такое неуважение к зрителю, для которого мы работаем... не заслуживает того, чтобы давать такую высокую оценку картине, как первая категория... Поощрять такие тенденции в нашей кинематографии было бы глубоко неверно.

Григорий Александров. Тут все непонятно. Может быть, я слишком стар, чтобы это понять, но я понимаю, что мы должны делать и что это не то направление, которое надо поддерживать. Я беру на себя смелость сказать, что зрители не будут смотреть эту картину... Ценя высоко Тарковского, я считаю, что эта картина не идет по магистральному пути нашего советского искусства.

Николай Сизов. Конечно, если подходить к искусству, как сформулировала Вера Петровна Строева, что большое искусство не может быть оптимистическим, то это, может быть, шаг вперед в его творчестве... Но если говорить по большому счету, если не отрывать искусство от задач, над осуществлением которых мы призваны работать, то выдающейся картину Андрея Тарковского нельзя назвать...»[6]

Результаты голосования были следующими: за первую категорию подано одиннадцать голосов, за вторую — двенадцать.

Только в начале 90-х годов, уже после смерти Тарковского это решение было пересмотрено и фильму «Зеркало» была все-таки присуждена первая категория.

Когда был завершен окончательный вариант «Зеркала», фильм был выпущен всего лишь в трех кинотеатрах Москвы. И я в первый раз целиком посмотрел его.

Конечно, я уже заранее был сторонником этой картины, слишком много связывало меня с Тарковским — прямые родственные отношения, семейные истории, которые я слышал от Марии Ивановны и Марины, вошедшие в фильм. Мы с Мариной жили в Игнатьеве восемь лет, в разные годы, когда растили и сына, и дочь. У тех же хозяев, у которых до войны снимали дачу Тарковские. На месте, где раньше стоял их хутор, мы, ползая под кустами, собирали землянику. Штаны на коленках становились красно-зелеными от ягод и травы... Мы прекрасно знали все места будущих съемок, село Томино. Одним словом, всем всё было знакомо и близко. И все-таки фильм резанул некоторой фальшивой нотой в исповедальных закадровых монологах, касающихся семейных отношений. Показалось, что признание вины перед матерью прозвучало фальшиво. Непонятно, почему, если ты считаешь, что так виноват, просто не снял трубку и не позвонил матери (живем-то в одном городе, в получасе езды), всегда можно все наладить, а тут вдруг публичная исповедь... «Я хотел быть просто счастливым», — как сказано в последних сценах фильма. Было над чем подумать.

Но для меня еще более поразительным было то, что в сцене «Серьги» в роли мещанки — покупательницы сережек Андрей снял свою жену, после чего я всю оставшуюся жизнь удивлялся, как можно было любить ее? Ведь он сам «раздел» ее, показав человеческую суть. Я никогда так и не смог полюбить ни этот образ, ни его исполнительницу. Шок был полный, и в голову лезли банальные фразы о волшебной силе искусства и роковой загадке жизни.

Окончание следует

[6] Архив киноконцерна «Мосфильм».

ОЛЬГА СУРКОВА

Письмо вослед

Письмо вослед Гене Шпаликову я никогда не сочиняла, оно было не написано мною, а вытребовано на бумагу душой и сердцем. Случившееся с Геной поистине ошеломило меня. Это была первая, наиболее остро ощутимая потеря в моей жизни. Тем более все осложнялось чувством разъедающей вины перед ним.

Было очень странное состояние, буквально заставившее меня сесть за машинку, чтобы раскаяться, извиниться, обрести силы к дальнейшей жизни. Сейчас многое кажется по-женски сентиментальным, на многое, что тогда обсуждалось нами до скрежета зубовного, точки зрения переменились. Тем не менее это абсолютно честное и полное изложение того, что тогда было очень тяжело потерять.

Все изложенное на бумаге — та правда и та боль, которые отступили от меня только тогда, когда я поставила последнее многоточие, — едва поспевало за моими чувствами и памятью. Только бы ничего не забыть, только бы высказаться так, как чувствовалось.

Думаю, в непосредственности душевного крика кроется его некоторая ценность, может быть, непонятная другим. Но мы были такими, так жили, так любили и так не умели любить

Ах, утону ли в Северной Двине
Или погибну как-нибудь иначе,
Страна не зарыдает обо мне,
Но обо мне товарищи заплачут.
Г.Шпаликов

Что же, Геночка, милый, тебе написать? И как написать? Если б уметь!.. Как ты умел.

Написать, как ты шел по Новодевичьему после открытия памятника Ромму? Как шел ты один, и увидела я тебя со спины? С непокрытой головой, в большой, теплой брезентовой куртке, в каких сейчас ходят рабочие, как грузно и неуверенно ступал, широко раскинув ступни?

Что был мрачный, холодный осенний день, что душил холодный темный туман, что дул, мел ветер?

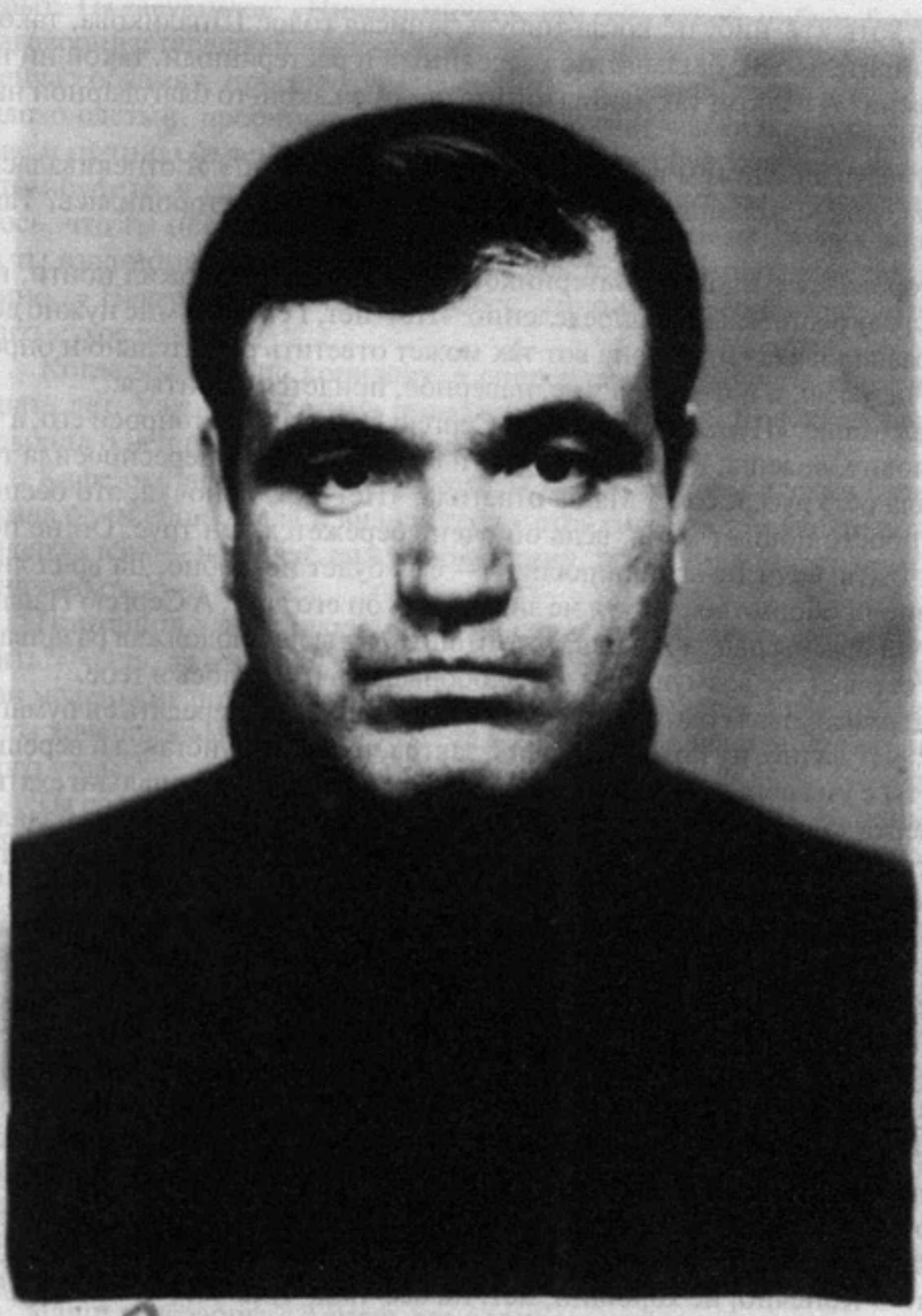
Что у меня мелькнуло: «Ромм — это совсем все-таки далеко от меня... Господи, а если вдруг Генка... А ведь, наверное, скоро?..» И не подошла и не окликнула тебя.

Ты задержался с ребятами у выхода с кладбища, кажется, с Саввой Кулишом. Мы встретились глазами, ты будто не узнал меня в первый момент — так бывало и раньше, может быть, потому что ты не сразу, не вдруг различал этот мир, а уж как принимал, как опробовал его каким-то своим внутренним шестым чувством — оно всегда у тебя было сильнее обычных пяти, данных всем людям для их самосохранения.

Потом словно обрадовался... Подошел.

Я спросила: «Генка, ну, как?.. Ты вроде получше, не пьешь?

Ты ответил тихо, отрывисто, плавно и заикаясь чуть-чуть.



Разыскивается
государственный
преступник
Рост 175.
Вес 80. Элла,
это я, правда.
Гена. 74 г.

Одна из последних фотографий Г.Шпаликова с дарственной надписью редактору «Мосфильма» Э.Корсунской

«Разыскивается государственный преступник. Рост 175, вес 80. Элла, это я, правда. Гена. 74 г.»

Господи, хоть кто-нибудь, когда-нибудь записал голос Шпаликова, такой странный, удивительный, беззащитно рассеянный и растерянный, такой ни на кого не похожий? А ведь он так любил читать стихи с какой-то благодарной надеждой к слушающему!

«Почему не пью? Можем выпить. Вот сейчас пойдем, а?» Я отнекивалась, мол, замерзла, устала, тороплюсь домой, а, собственно, куда я торопилась? Так, по инерции...

Ты поздоровался с Машей Шатерниковой и ей тоже предложил пойти, но она сказала сразу решительно и определенно: «Нет-нет, Геночка, мне нужно домой». И я позавидовала ей, что она вот так может ответить решительно и определенно, а я не умею, и вот теперь мне, наверное, придется тащиться...

Ты сказал Маше: «Пусть отец зайдет к Сергею Павловичу. Попроси его, а то Сергей Павлович, знаешь, в больнице. Ему плохо». (Потом я переспросила тебя — речь шла об Урусевском.) Маша ответила: «Нет-нет, Геночка, это бесполезно — он просто пошлет меня, ведь он очень бережется. Он трус. Он не поедет. Может быть, если ты его попросишь — ему будет неудобно. Да вряд ли». Ты растерянно пробормотал: «Ну, я не знаю. Ведь он его друг. А Сергею Павловичу плохо. Он был бы рад...» А Маша уже отошла, и ты не продолжал развивать эту тему, не сетовал, не возмущался — все оборвалось и осталось в тебе.

Я бегала, разыскивала одну венгерку — мне нужно было передать ей бумаги, а ты просил: «Ну ладно, ну потом найдешь, завтра, ну, пожалуйста», а я верещала: «Да нет, ты с ума сошел — завтра, тогда мне нужно будет специально ехать». Носилась, чертыхалась, так ее и не нашла... А ты стоял и ждал. Я видела издалека, что многие выходившие с кладбища задерживались с тобой на секунду, чтобы скорее бежать дальше.

Наконец мы зашагали к ярмарке — где-то там ты собирался распить бутылку, но вдруг предложил: «Ну что же мы так? Может быть, посидим где-нибудь? Может быть, в ЦДЛ?» «Нет-нет, что ты — это ведь очень далеко, я думала быстренько. Геночка, у меня ведь действительно нет времени», — тут же начала я сопротивляться. «Ну, хорошо — тогда в «Юность», это рядом, просто чтобы можно было посидеть в тепле, ладно, а? — ты смотрел на меня по-детски просительно. — Ты не думай — у меня есть деньги. Правда. Ну что, тебе разве трудно?»

Нет, Геночка, мне было нетрудно. Ты вздохнул с облегчением, обнял меня за плечи, притянул к себе. «Тебе холодно? Жуткий ветер. Ну идем быстрее. Я так рад тебя видеть. По-настоящему рад, слышишь? Я ведь теперь гораздо лучше, — засмущался. — Конечно, не хороший, нет, но все-таки лучше...» — засмущался еще больше или не поверил себе сам, глотая слова.

«А ты знаешь, я ведь написал новый сценарий. Очень хочу, чтобы ты прочитала. Я тебе очень верю. Тут читал, ты писала о «Солярисе»... «О «Солярисе»? — удивилась я. — Может быть, о Солоницыне?» «Да-да *(ты, по-моему, не был уверен)*, но я помню о «Солярисе». Так вот, может, помнишь в «Литературке» была моя статейка, там же, где Васи Шукшина?» — «Помню, помню». Ты просиял: «Ну, так это была просто отписка от командировки — теперь вот сценарий сделал. Знаешь, для сценарной студии Соловьева. Вот прочтешь. Там про женщину...» Ты начал рассказывать, а я слушала рассеянно и сейчас почти не помню, что же ты говорил. Помню, речь уже зашла о финале, в котором героиня как-то странно гибнет, кажется, сгорает... «Генк, а ты думаешь, это пройдет?» «А ты думаешь, нет?» — торопливо, растерянно отозвался ты. А пока ты рассказывал, глаза твои светились, лукавили, озорничали и безоружно ждали одобрения. Хотя говорил ты тихо, как всегда, чуть заикаясь — в тебя надо было вслушиваться и вглядываться.

Теперь мучительно, непроходяще желание тебя удержать в каждом мгновении, каждом повороте, каждой интонации. Чудовищно поздно. Невозможно сохранить, уберечь тебя для всех, чтобы они могли, так же как я, видеть и слышать тебя, милый, родной человек.

«Генка, а ты все пьешь? Может, не надо?» — «Нет-нет, я пью теперь только сухое вино. А ты?» — «Мне все равно». — «А я, знаешь, только сухое вино...» — «Что, водку не можешь?» «Могу, — не очень уверенно возразил ты, — но я, знаешь, сейчас себя берегу. Сухое вино — это так...»

Мы подошли к двери гостиницы — табличка оповещала, что ресторан за-

крыт. Ты засуетился: «Ничего-ничего, там есть какой-нибудь буфет». О чем-то заговорил с гардеробщиками, а я стояла поодаль, готовая к тому, что они тебя сейчас обхамят, прогонят, уж очень подозрительно ты выглядел — опухший, плохо одетый, просительный и тихий. Но они неожиданно радушно приняли нас и охотно объяснили, как пройти в буфет, и будто извинялись, что водки в этом буфете, к сожалению, нет, сухое вино или коньяк — наверное. Им казалось, что ты предпочел бы водку, подозревали, что на коньяк денег у нас нет. А ты взял номерок и сказал: «Да нет, знаете, мы согреться, и девушка вот пьет вино...» Наверное, тебе тоже казалось, что они не очень верят, что *ты* можешь пить сухое вино.

Когда мы шли по коридору, я спросила: «Как дочка?» «Большая, одиннадцать лет. Уже сама ко мне приезжает. Командует. Красивая девочка», — ты говорил о ней грустно и со стороны.

Кафе оказалось довольно уютным, с множеством пустых столиков. Я выбрала один сбоку, села и видела тебя у стойки — ты там что-то довольно долго задержался, — и сейчас вижу твою спину, обтянутую стареньким-стареньким пиджачком.

Притащил две бутылки. «Ген, ты с ума сошел, зачем же две? Кто это будет пить?» «Оль, да это ведь вино, сухое... Да, и вот... — ты разложил передо мной три маленькие шоколадки, извиняясь, пробормотал: — Есть там как-то нечего. А ты хочешь?» «Нет, нет, что ты, не хочу» — заверила я тебя, хоть и не ела с самого утра.

Ты сел за столик, радостно, светло оглянулся. «Ну вот, видишь, как все хорошо». «Ага, я не ожидала. Здесь мило». Ты отвоевал себе право посидеть с кем-то — к тому же здесь было «мило». Ты победно сиял.

Потом, по-моему, все шоколадки съела я одна — ты какую-то одну чуть надкусил... Что-то вдруг не знали, как начать разговор...

Начали с последних впечатлений — открытие памятника. Михаилу Ильичу... В речах, что там произносились, Ромм причислялся уже не только к величайшим художникам советского кино, но и мирового искусства. Ты грустно заулыбался, раздумчиво и нежно: «Да это, конечно, не так. Совсем не так». Я с жаром и свойственным уже мне напором охотно поддержала этот разговор. Вдруг ты радостно улыбнулся: «А все-таки Ромм — хороший человек. Он со мною договор заключил и даже деньги заплатил». Благодарность начинала шевелиться где-то внутри тебя, ширилась, полнилась и словно выплескивалась из глаз радостью твоего убеждения — «хороший, хороший человек».

Наши разговоры... Теперь все равно не удержишь, они скользят из памяти — так, клочки, мгновения, обрывки...

Время от времени я украдкой поглядывала на часы, мне ведь правда очень хорошо было с тобой сидеть, и тепло, и приятно, и интересно, но надо было позвонить домой: там не знали, где я. Ты заметил это и попросил тихо, едва-едва — слова вспархивали, как пугливые птицы, какие-то недоговоренные: «Не смотри, пожалуйста, на часы... Ну, пожалуйста... Ну разве тебе плохо?» «Геночка, мне нужно позвонить. Это одна секунда». — «Ну, подожди».

Звонить я пошла нескоро, решительно встала и сказала, что сейчас же вернусь. «Ты, правда, вернешься? Ты не обманываешь? Нет? Ты меня не бросишь?» — встревоженно спрашивал ты и грустно. «Геночка, милый, да ты что? Разве это возможно? Что за бред? Я вот сумку оставляю», — урезонивала я тебя.

Когда я вернулась, мне показалось, что ты вдруг опьянел, я знала в тебе эту тяжесть, когда ты начинал непроизвольно подергивать щекой, причмокивая языком, твои друзья знают, конечно, о чем я говорю. «Геночка, вот теперь ты что-то пьяненький стал... Ну!» Ты поднял на меня тяжелые добрые глаза: «Да? А я вот написал. Возьми». Ты оторвал кусочек салфетки, на котором были стихи, маленькие стихи, написанные совсем трезвым почерком. Это были стихи о Ромме, я не разобрала последней строчки — ты победно прочитал: «Это обозначится». «Обозначится?» — удивленно переспросила я — мне показалось это слово не очень удачным. «Ну да, обозначится». Ты с каким-то недоумением, трепетным ожиданием моего понимания безоружно смотрел на меня. «Да-да, хорошо», — поспешно отвечала я.

«Что ты сказала маме?» — «Что сижу с нашими «младшими» из института,

что, мол, новые служебные знакомства, неудобно уйти». — «А ты бы сказала, что со мной». — «Нет, Геночка, я не могу, а то бы она заволновалась, что я пью». — «А ты бы сказала, что со мной. Ведь твоя мама мудрая. Ей мой фильм понравился — она бы поняла». *(«Мой фильм» — это «Долгая счастливая жизнь», единственный фильм, который ты сам поставил, фильм вовсе непонятый и недооцененный, щемяще грустный и нежный, по-русски печальный — мне он очень нравился, и мама на нем много плакала и, действительно, как-то давно говорила об этом фильме. Как ты нуждался в добром слове, как его помнил и ценил.)* «Геночка, но мудрость моей мамы, так же как и других мам, не распространяется столь далеко, когда речь заходит об их детях. Ты же понимаешь...» Ты как будто бы разочарованно и укоризненно качнул головой. Не знаю, понял ты или нет. Тем страшнее, если понял, что я отреклась от тебя первый раз в этот вечер.

Ты сказал, не очень веря, что я прислушиваюсь, но неожиданно для тебя твердо: «Оль, да я ведь не все время пью. Я ведь все-таки пишу... Разве это было бы возможно...»

Гена не курил, и когда он сидел за столиком и разговаривал, руки его не ерзали, не бегали по столу, не скатывали хлебные шарики — они спокойно, послушно лежали перед ним на столе, и в их положении и во всей его позе с прямой спиной и вытянутой из плеч головой было что-то от набедокурившего школьника, неуверенно притихшего за партой в ожидании расправы.

И в этот раз, Гена, я посмотрела на твои руки, довольно густо покрытые темными волосами, такие неожиданно маленькие, с очень белой кожей и как будто холеные. Я смотрела на них — беспомощные, детские, робкие и неприкаянные, они, точно зверьки, притихли, высунувшись из рукавов. А я ведь подумала, что они живут какой-то своей, безнадежно отдельной жизнью от твоего вспухшего, наверное, нечистого тела. Я подумала, как страшно тебе раздеваться, смотреть на себя, как тебе, наверное, стыдно и больно. И испугалась — отогнала и эту мысль.

Мы говорили.

Ты рассказывал, как «вчера к тебе приезжали Лида Федосеева и Ира Тарковская». Я спросила, был ли ты на похоронах у Шукшина — ты как-то испугался, даже резко ответил: «Нет-нет, я этого не мог. Я написал письмо Лиде. Наверное, она поэтому и приехала». «Как она?» — спросила я. «Растерянна... По-моему, до сих пор не осознает, что произошло. И Ирка какая-то растерянная... Любит Андрея». — «Ты думаешь?» — «Да, конечно, и с картиной у нее что-то не ладится. Неприкаянные они, испуганные... Еще Ахмадулина с Катаевым зашли. Белка пьяная... И Катаев, Герой Соцтруда, читал Мандельштама». Ты недоуменно поморщился с чувством какой-то неловкости: «Знаешь, я подумал, а я тут при чем, что я-то тут?..»

«Гена, а как у тебя с квартирой? Есть какая-нибудь надежда?» Ты отвечал обреченной деловой скороговоркой: «Да нет, какая квартира? Я, наверное, умру в этих домах творчества». Почему-то застенчиво заулыбался: «А я ведь, знаешь, приехал в Москву — хотел стихотворение на могиле Ромма прочитать, а они мне не дали. Марьямов сказал: «Гена, лучше не надо. Здесь Павленок...» Почему-то виновато и горько улыбался: «Хочешь, прочту?» Начал читать, остановился. Читал ты всегда доверительно, интимно — тебе самому это нравилось, затаясь, прислушивался к себе и радовался; какая-то глубоко скрытая в тебе игра лукавилась, смешанная с верой, боязнью и ожиданием чего-то — реакции собеседника, слушателя. Была в тебе грустная победность, что ли... неуверенность и убежденность. И целомудренность — вот точное слово. Начал читать, остановился. «Ты знаешь? Нет?» — удивился словно и обрадовался, что «не знаю», что сейчас, значит, ты мне кое-что сообщишь, удивишь, и глаз радостный...

Может быть, ты и раньше читал мне эти стихи, но ты читал их так много, щедро, что разве я могла все припомнить. Ты принес мне однажды множество своих стихов, перепечатанных на машинке, надписал, подарил. А спустя какое-то время позвонил мне от Васи Ливанова, просил срочно одолжить тебе мой экземпляр, потому что все другие ты потерял, а вот сейчас какой-то западный журнал ими заинтересовался, есть возможность опубликовать. Ты их забрал и, наверное, тоже потерял, и вряд ли они были опубликованы — ведь ты никогда не умел «делать дела», верно? Милый, мудрый ребенок. А стихотворение, кото-

рое ты прочитал тогда мне и которое хотел прочитать на открытии памятника, было замечательное, и было оно о том, что творчество и дух побеждают тление и смерть... Вот и все... Только об этом.

Мне вспомнилось: «Знаешь, я раньше был плохим, а теперь... я не хороший, нет, но лучше, гораздо лучше»... И ты вдруг спросил меня: «Оль, ну почему тебе все-таки не выйти за меня замуж?» Ты будто застеснялся. А я отвечала с напускной бодростью: «Генка, это же невозможно. Ну, ты же понимаешь...» Я вновь уповала на твое «понимание», и боюсь, что ты, действительно, понимал. «Мы просто сопьемся вместе, и все, конец. Наверное, это чувство самосохранения... я боюсь...» Ты смотрел на меня грустно, с каким-то пристальным интересом. Сказал, словно подарил своей радостью: «Ты красивая. Правда, хорошо выглядишь! Красивая...» «Вдова лауреата Нобелевской премии?» — невесело пошутила я.

(Ты помнил то же, что вспомнила я. Как два года назад, наверное, в конце лета ты попросил меня встретить тебя у кинотеатра «Прогресс». Мы гуляли вокруг дома с собакой, и ты говорил, говорил мне какие-то удивительные слова, которые меня грели и волновали. Мне нужно было ехать к отцу в больницу, и ты вызвался меня провожать. Когда мы подъехали к проходной, ты заявил, что будешь меня ждать. Я уговаривала тебя, что это невозможно, не нужно, что я буду в больнице долго, что тебе будет скучно. Ты отвечал тихо, светло и чуть вопросительно: «Скучно? Но ведь ты придешь... рано или поздно придешь... а если я буду знать, что ты придешь, я могу тут просидеть сколько угодно... потом у меня есть бумага... я что-нибудь попишу... Только, ты мне не дашь два рубля? Я немножко чего-нибудь выпью...» Я пробыла в больнице долго, была уверена, что ты не дождался. Но ты дождался — я издалека увидела тебя на лавочке... Ты был сильно пьян и очень взволнован: «Ты пришла? Я думал, ты никогда не придешь. Ты такая хорошая и красивая. Оленька, ну выходи за меня замуж, выходи за меня замуж»... Потом вдруг остановился: «Только ты, пожалуйста, не думай, что меня надо спасать. Меня спасать не надо. Пока, правда, трудно с деньгами и квартирой... но я получу, я должен получить... тебе будет хорошо, ну поверь мне». Ты тяжело заулыбался: «Будет солнечная комната, и ты в этой комнате... И мы не будем пить. Так только... сухое вино, чуть-чуть, когда захочется... А мне ведь ничего не надо. Мне бы только писать... мне бы комнату, бумагу, карандаш. Ну, чтобы ты рядом... Тебе не будет плохо. Я долго не протяну, а ты останешься вдовой лауреата Нобелевской премии... Разве тебе будет плохо?..» «Гена, Гена, что ты говоришь, ты совсем пьяный, ну постарайся как-нибудь встать — тут ведь транспорт далеко, а у меня сегодня мама уезжает в Болгарию, мне необходимо ее проводить... Ой, Господи, что же делать?.. Побудь здесь — я побегу, постараюсь найти такси и заеду...» «Нет, не уходи, — ты начал плакать навзрыд. — Ты меня не оставишь? Хорошо. Мы поедем сейчас к твоей маме, я скажу, что люблю тебя... разве она не будет рада, разве не будет?» «Гена, какая мама? Ты совершенно не в том виде... Да еще перед отъездом — она так расстроится, напугается — это невозможно». — «Я могу надеть белую рубашку и галстук, но ведь это будет неправдой. А твоя мама мудрая: я видел, я знаю, что она все понимает. Она все поймет. Ну, позволь мне ей сказать... Ну можно, я у вас переночую?.. Мне ведь много места не надо, я могу на кухне, мне ведь ничего не надо». С трудом я нашла такси, уговаривала женщину-шофера: «Вы знаете, там совершенно пьяный человек, но он очень хороший, он, знаете, даже известный кинематографист. Наверное, знаете: «А я иду, шагаю по Москве»? — так это он. Женщина засуетилась: «Да что вы... Да конечно, да разве ж можно оставлять? Да его ж в вытрезвитель заберут»... И в машине ты плакал и умолял, умолял... И когда я высадила тебя на Фрунзенской, у дома твоей матери, и просила тебя: «Геночка, ну пойди, пожалуйста, домой, чтобы я видела и была спокойна», — ты так и не уходил: ты открыл дверцу, поцеловал мне руки, стоял грузный, осевший, зареванный и как будто уже не такой пьяный. Когда мы отъехали, таксист плакала и говорила: «Девушка, а может, правда, выйдете, может, правда, бросит пить, видите, как убивается... Все они, мужики, такие непутевые, слабые, жалко...» Я вернулась домой в совершеннейшем отчаянии — мне казалось, что ничего трагичнее и страшнее я не видела в своей жизни. Светлая, добрая, чудная голова... Даже когда ты бывал очень-очень пьян — если ты говорил, то говорил всегда

умно, тонко, своеобычно о фильмах, о кино, о жизни, говорил только то и так, как мог сказать только Шпаликов... Я была потрясена этой чудовищной, немыслимой несовместимостью. Вот это твое внутреннее, нетронутое, первозданное богатство, неиссякаемое, естественное, простое и легкое, как дыхание ребенка... И твое дыхание, и вся твоя физическая оболочка — они одряхлели, устали, они умирали, тяжело и смрадно... Я очень плакала, вернувшись домой. Я до сих пор не знаю и теперь уже не узнаю никогда, действительно ли ты тогда и в другие разы обращался ко мне, именно ко мне, только ко мне... Вряд ли, наверное, ты многих просил, молил о помощи... Но ты просил и меня... И я виновата навсегда. Это останется со мной. А ты меня прости!)

И сейчас я вспоминала эту фразу: «Я долго не протяну, а ты останешься вдовой лауреата Нобелевской премии... Разве тебе будет плохо?..»

Ты протяжно заулыбался, чуть смущенно: «Да нет, Оль, и вдовы «лауреата» не будет». Я пошутила: «Ну вот, Ген, теперь есть надежда, что ты все-таки будешь лауреатом: те, кто получает премии, об этом не думают». А ты добавил: «К тому же это премия и политическая». Да. Уж политиком ты не был — ты был художником, русским художником до мозга костей, и Россия еще заплачет о тебе.

Так я отреклась от тебя второй раз.

«А что? Валька Ежов, — продолжал ты, — лауреат Ленинской премии... Ну и что? Разве ему лучше?»

А еще мы говорили о Тарковском — почему же он все-таки может, а у тебя ничего не получается. Ты спрашивал: «Может быть, ты думаешь, я не так талантлив?» Удивительно, ты, действительно, крупный литератор и сценарист, почти как должное воспринимал, когда не брали твои сценарии, не печатали стихи и радовался по-детски признательно, когда возникала надежда пустить их «в дело». Ты таскал свои листочки, на перепечатку которых у тебя то и дело не было денег, таскал от одного приятеля к другому, волновался о впечатлениях и терял, терял свои замусоленные листки...

Ты рассказывал мне, что написал письмо в «Правду» по поводу Солженицына, когда они начали публиковать отклики. Что они тут же переслали его в Союз писателей, что тебя вызвал Ильин и сказал: «Гена, ну что же ты делаешь? Ведь я должен как-то реагировать»... «Ну а потом все обошлось, ничего мне не было», — успокоил ты меня. Тут-то я и произнесла монолог, который никогда себе не прощу: «Гена, видишь ли, если ты хочешь всерьез чего-то добиваться, ты должен все в самом корне изменить. Ты говоришь — Тарковский... Но ведь они вынуждены с ним считаться, они не могут просто отвернуться, не обратить внимания: он в нормальном человеческом состоянии... А на тебя могут не обратить... понимаешь, о чем я? В то же время письмо по поводу Солженицына — другим бы это не сошло с рук, а тебе сходит, с тебя вроде бы взятки гладки, да что, мол, с него взять?.. Но уж и когда ты приносишь прекрасный, действительно, прекрасный сценарий, то и по этому поводу они могут не разговаривать с тобой по существу, по делу, по проблеме творчества твоего, деятельности, а просто списать без долгих сложностей: ну, Шпаликов... конечно, очень жаль, к сожалению... но он, знаете, совсем в тяжелом состоянии, вроде бы и сам не ведает, что творит. Ты аутсайдер, и им это очень удобно — представляешь, насколько бы им было сложнее, выгляди ты иначе и веди другой образ жизни. Аутсайдер! Знаешь, что это такое?» «Нет», — ответил ты чуть смущенно. «Ну, это человек вне общества, и общество уже как бы не отвечает за него... Он вне... Понимаешь?» Умолкнувший и съежившийся, ты только сказал: «Оль, а ведь ты права». Господи, может быть, тогда петух прокукарекал в третий раз? Господи, минуй меня чаша сия! Я подумала, что, может, я зря все это, что слишком жестко, мелькнул в памяти и скрипач Ефимов из «Неточки Незвановой»... Отогнала и эту мысль — а вдруг эта резкость поможет...

А ты сказал: «Да, ладно... Бог с ними... Лишь бы перо водило по бумаге, а оно у меня пока что, слава Богу, водит». И опять уверял чуть растерянно: «Да я ведь не так уж пью — как бы я писал, если бы все время... А я ведь все-таки пишу... И сейчас совсем прорвался — просто по-настоящему хорошо пишу. Вот ты увидишь, ты увидишь — я дам тебе почитать... Вот поедем ко мне в Переделкино сейчас, я тебе покажу, и книжку у меня издали (ты сказал, кажется, в Италии). Поедем, пожалуйста». «Нет, Геночка, какое Переделкино? Мне нужно

домой... я на днях обязательно приеду». Ты огорчался враз, как ребенок, и радость вспыхивала вдруг, как у ребенка слезы высыхают... Ты заговорщицки засветился, предвкушая мое удивление: «А «Прыг-скок» взяли печатать в «Знамя». «Ну!» — поразилась я. А ты торжествовал, лучился, правда, как обычно, тихо, будто *про себя* «Да-да, и даже гонорар авансовый уже заплатили, — ты сам все больше удивлялся. — Там такой Кривицкий... да, я сам не ожидал». «Генка, да не может быть, это же потрясающе», — с восторженным недоверием кивала я головой. «А вот да, да», — наслаждался ты моей реакцией. Уж, не так я, мол, безнадежен. Вот!

«Гена, а ты помнишь, мы были однажды у моей подруги? Нет? Ну да, ты был сильно пьян, не помнишь... Да нет, тогда и говорить не стоит... да у нее недавно годовалый ребенок умер... а когда мы у нее были, она, наверное, как раз беременная была...» — «Оль, но у меня хорошая память. Ты добрая, ты такая добрая». — «Гена, да брось ты». — «Нет-нет, я помню, как ты ко мне выходила и такого-то числа и такого. (*Ты помнил числа!*) Да, я был тогда в таком состоянии, что немногие бы вышли, а ты выходила». — «Господи, да как ты числа-то помнишь?..» Ты добрел, добрел глазами: «Ну, у меня очень хорошая память на хороших людей».

Помню, однажды я вышла к «Прогрессу» по твоей просьбе, но не нашла тебя. Ты появился на следующий день, рассказывал: «Я сидел в палисаднике, пил шампанское, ждал тебя, а меня забрали в вытрезвитель, — ты словно удивился опять. — Знаешь, они такие злые... Они у меня все деньги забрали. А алкоголики... Там были женщины... знаешь, они очень добрые, хорошие». Потом ты напишешь «Прыг-скок, обвалился потолок» — это все будет о них, о дикой нашей русской жизни, но, Боже, сколько горечи и влюбленности, сколько поэтичности и юмора, сколько добра и слез вложишь ты в этот мир.

А ты все продолжал: «А меня прости, Оль». Ты болезненно поморщился. «Ген, да за что? Господь с тобой». — «Нет, нет, в тот день я вел себя ужасно». — «Да в какой день?» Ты вспомнил, как я везла тебя с женщиной-таксистом. Странно, что мы, что ты сейчас заговорил об этом — ведь после этого мы виделись много раз. Второй раз вспомнили тот же день. «Ты прости меня». — «Гена, да ты что? Все было тогда прекрасно». — «Нет-нет, я вел себя тогда ужасно. Прости меня — да еще при третьем человеке. Так себя мужчины не ведут. Тем более офицеры». (Ты, оказывается, потом стыдился — как же ты тогда должен был мучиться, бедный ты, бедный.) «Офицеры»... Да-да, я вспомнила, ты рассказывал мне, что с десяти лет тебя отдали в Суворовское... Это когда я спрашивала тебя о твоих взаимоотношениях с матерью в связи с тем, что тебе негде было жить. И ты говорил мне, что, во-первых, у нее — негде, что там сестра и ребенок, что тебе могут ставить раскладушку, а во-вторых, что вы, в сущности, чужие люди, потому что очень рано ты оказался вне дома.

Ты говорил о забвении и объяснял: «Да-да, мы когда-то все это начали в кино, но потом... как-то ничего не закончили, сил, что ли, не хватило?» «Да нет, Гена, это не так. Так не может быть. Даже если сейчас что-то и подзабыли и какие-то новые вещи привлекают внимание. Это не важно. Это все суета. Такие вещи, как, скажем, вклад поколения, окончательно оцениваются потом, только спустя время, только тогда происходит окончательный отсев и отбор. И «Мне двадцать лет», конечно, не забудут... Это уж нет... Действительно, ведь наша первая ласточка... Это вернется... К этому, отойдя от суеты текучки, будут возвращаться с благодарностью, Геночка. Это ты поверь мне». Ты был счастлив: «Ты мне правду, правду говоришь?»

«Ген, а может, тебе все-таки еще и самому попытаться поставить фильм?» Раньше много раз и особенно подробно в Болшево ты рассказывал мне, как хочется тебе самому снимать, у тебя было несколько идей на сей счет. Но, кажется, больше всего ты хотел снимать «Скучную историю» — так восхищался ею, говорил, что знаешь точно, как это делать, и называться она будет иначе, и говорил название какое-то очень интересное — да вот сейчас уже не могу припомнить. Ты тогда обивал пороги объединений, все надеялся. Сейчас ты уже бросил эти «пустые затеи» — ты ответил мне: «Нет, Оля, жалко времени. Надо его беречь. Надо вот писать как можно больше».

Ты рассказывал о Викторе Некрасове. Оказывается, ты жил у него в Киеве

целый месяц перед его отъездом, а потом его провожал... Ты говорил, что он уехал не совсем, что у него осталось подданство, что он вернется... но что он вывез с собой много родственников, и ты недоумевал, как же он там будет жить и чем их кормить. Ты объяснял мне, что ведь он пишет мало, что с «Континентом» он не хочет иметь ничего общего (я не знала, что такое «Континент»). «Он настоящий, духовный человек, он художник», — снова объяснял ты мне...

Рассказывал, что случайно был у Солженицына за два дня до его высылки. Я стала высказывать свои сомнения по поводу этой фигуры, говорила, что мне кажется непривлекательным бум вокруг него, что он мне представляется безвкусным крикливым и не очень умным. И ты согласился. Ты сказал, что когда увидел его тогда, у тебя не осталось от него впечатления «духовности», что он был слишком «деловит» для художника. «Это не то что Некрасов», — мечтательно заикнулся ты. А потом вдруг растерянно, жестко, необычно для тебя жестко сказал-спросил: «Оль, а может, с ними так и надо, а? А что делать?»

Я никогда не слышала, чтобы ты о ком-нибудь говорил плохо, ты мог говорить глубоко, сложно, но никогда не ругался, никогда громко не возмущался, никогда никого не обвинял. Ты этого не умел — это как-то скользило мимо тебя, вовсе тебя не задевая...

А еще ты сказал светло, грустно и тепло: «Помнишь дядю Ваню, Ивана Петровича? Ну в Болшево? Маленький такой?» «А-а, карлик-то», — переспросила я. Ты сказал — «маленький такой», а я «карлик»...

(Я вспомнила Болшево, на Новый год, 1973-й... Мы случайно встретились в Болшево. Ты был в очень плохом состоянии — говорил тогда о самоубийстве. Тебя выселяли из Дома творчества: на праздник съезжалось много народу, а у тебя не было денег уплатить за комнату... И ты все говорил растерянно: «Но у меня будут деньги...» Кажется, за сценарий «Ты и я». «Я получу, заплачу́... Мне же некуда уезжать... Что же я буду на улице на Новый год?!»... Кто-то бегал за тебя хлопотать, да безуспешно: тебя не было в Болшево на Новый год. Мне страшно было тебя оставить одного. Мы бродили вместе в каком-то бреду, ты читал много стихов, пил... Мы сидели в твоей комнате... Это было уже после «поездки» в Кунцево в больницу к отцу... В комнате твоей ничего не было: только фотография дочери, бумаги и какой-то дешевенький пейзажик — на Западе выпускают такие подделки, будто бы настоящие, на стенку, в рамках, — я не могу теперь вспомнить, чей это был пейзаж, а ты сказал, что очень любишь на него смотреть. И еще лежал замусоленный томик Бунина, ты сказал, что любишь его читать, и восхищался «прозрачностью». Вот и все твои были пожитки. Мы поцеловались тогда, единственный раз, и я поразилась, что мне хорошо и совсем не противно, и поняла, что я могла бы, могу «идти к прокаженным»... И испугалась... Тогда же были мы и в пивной, и там подбежал к тебе карлик, радостный такой пьяница, и все суетился вокруг тебя, наверное, просто потому, что ему надо было делать больше движений, чем другим людям, чтобы поспевать за ними, и он называл тебя просто Гена, и ты с ним разговаривал очень приветливо и совсем искренне, без натуги, как с равным, милым, замечательным, дорогим и близким тебе человеком. Подсаживал его куда-то, куда он не мог взобраться. Ты здесь был своим, хоть и грустным, хоть и замкнутым на себе, но и настежь отворенным... А мне ты потом говорил, что «Иван Петрович очень хороший и добрый и очень одинокий. И мудрый. Замечательный», и ты был у него в гостях... Когда ты заговорил о нем, то имени я его, конечно, не помнила и сейчас не помню, пишу условно...)

Ты обрадовался, что я вспомнила «дядю Ваню», и качнул головой: «Так он умер. Я ездил его хоронить».

А я все торопилась домой... Ты снова и снова просил меня подождать, посидеть. Ты снова и снова звал меня поехать в Переделкино, говорил, что мы так хорошо посидим и поговорим у тебя в Доме творчества, что тебе так хорошо говорить со мной и тебе так не хочется расставаться. О ужас, ты, наверное, боялся одиночества! А мне казалось, что четверг, 31 октября — это совсем обычный день и ты даже в гораздо лучшем состоянии, чем бывал частенько, что ты довольно спокоен и собран, и не пьян, и работоспособен... «Ну поехали, а? Ну что ты боишься меня, что ли?» — недоуменно спросил ты в какой-то момент. «Ген, да ты что? Чего же мне бояться-то?» — поразилась я.

Ты сказал, что мы возьмем такси и ты довезешь меня, а потом поедешь в Переделкино. Но таксист соглашался довезти только меня, то есть ехать только до моего дома. Мы вышли на стоянке такси на улице Строителей. Шел дождь, моросил, сеялся, было холодно, мокро, темно и неприютно. Мы ждали такси. Я хотела дойти до дома сама — там было всего ничего, но ты настойчиво заявил, что подвезешь меня. Ты не хотел расставаться. Я прислонилась под навесиком от дождя. Машины не было. Ты подошел ко мне, взял за воротник, притянул к себе, долго добро улыбаясь, кажется, что-то говорил, не помню, что... Подошла машина. Мы сели. Доехали до моего дома. Ты вышел со мной. Еще раз спросил, не поеду ли я к тебе. Я обещала приехать через пару дней. Мы простились.

Прошел следующий день.

Наступило еще одно утро, 2 ноября. Я лежала в постели, разговаривала с Ларисой Тарковской по телефону о всякой всячине. Вдруг она спросила: «Ну ты, конечно, знаешь эту жуткую новость?» «Какую?» — «Гена Шпаликов ночью повесился». Я заорала: «Этой ночью?» «Нет, прошлой». — «Лариска, да я же была с ним, я же была с ним тем вечером — он же меня просил поехать к нему». «Ну вот,— ответила Лариса, — может быть, ничего бы и не было». «Прости», — я бросила трубку.

Все перевернулось — словно от наезда камеры укрупнилось, приблизилось, высветлилось. Ты вдруг оказался здесь, совсем рядом, совсем близко — чудовищное, разъедающее чувство жалости... желание тебя защитить, обнять, погладить, ободрить... Скорее бежать к тебе. И вновь и вновь ошеломляющее понимание, что бежать уже некуда, что тебя нет и не будет... И недоумение, и ненависть к себе — как же я могла уйти, как же я могла не говорить тебе долго-долго все самое лучшее и нежное. Тебе это так было нужно. А теперь поздно, поздно. Мне казалось, ты отрываешься от меня, как часть меня, моего тела, моей души — твоя смерть вдруг разом сблизила нас, я как никогда почувствовала себя причастной к тебе: «дайте о ребра опереться, выскочу...»

И твоя песня:

Прощай, Садовое кольцо,
Я опускаюсь, опускаюсь...
И на знакомое крыльцо
Чужого дома поднимаюсь.
Чужие люди отворят...
Чужие люди с недоверьем... *Дальше не помню слов...*

6 — 9 ноября 1974 года

ИСКУССТВО

толстый
журнал
для
тонких
ценителей

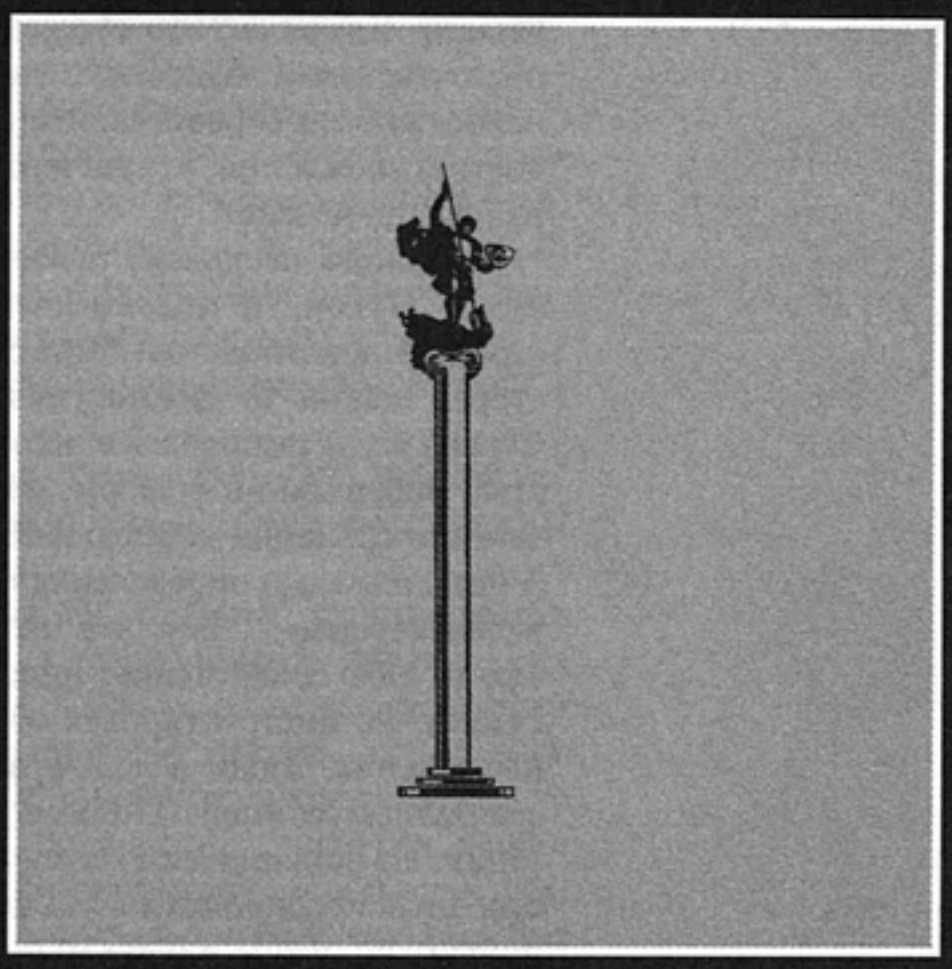
К И Н О

XXII

Московский

международный

кинофестиваль



СИМПОЗИУМ

Сильная власть — последствия для культуры

В рамках XXII ММКФ состоялся традиционный политико-культурологический симпозиум, проводимый журналом «Искусство кино». Выступавшие на нем специалисты обсудили проблемы самоидентификации российской культуры в условиях усиления государственной власти в стране.

Участвуют: **Д.Дондурей, А.Привалов, А.Левинсон, М.Чудакова, М.Гельман, И.Золотусский, В.Семаго, М.Швыдкой, В.Царев, М.Туровская, Д.Драгунский, О.Аронсон, М.Арбатова.**

Даниил Дондурей, ***главный редактор журнала «Искусство кино»***

Тема нашего симпозиума «Сильная власть — последствия для культуры». Она сформулирована достаточно провокационно, так же было и в прошлом году, когда мы с вами обсуждали тему «Интеллигенция — за социализм?».

В 1999 году проблема «нового социализма» представлялась весьма актуальной. Казалось, что существует уже общественный консенсус по поводу неизбежности воровства, несправедливости и убеждения, что ничего хорошего Россию не ждет.

Прошло несколько месяцев, появился Путин, и идеологическая постройка «нового застоя» была словно бы стерта какой-то всемогущей рукой. Страна вдруг смирилась с неотвратимостью либеральных реформ; из общественного сознания исчезло любимое хозяйственниками определение «радикал-реформаторы»... Все это произошло как-то само собой. Никто ничего не обсуждал, не инструктировал общественное мнение. Люди в какой-то момент смирились со вторым этапом приватизации. Из оставшихся 24 тысяч государственных предприятий 22 тысячи будут приватизированы в ближайшие два года. Начинаются социальные реформы — образования, коммунальная, пенсионная. Путин идейно разоружил коммунистов, отнял у них монополию на защиту народа, на любовь к Родине.

Но интересно, что при такой выращиваемой на наших глазах идеологической модели ничего не говорится о человеке. Путин практически ни разу не произнес слово «культура», в том числе и в Послании к Федеральному собранию и стране. Отсутствует механизм состязательности ветвей власти, нет анализа целого ряда проблем, связанных с соотношением государства и общества в варианте «открытое гражданское общество». Не обсуждаются такие темы, как мотивационные ресурсы, тупики массового сознания, модель предполагаемого развития России. Этих сюжетов в общественном мнении вообще нет.

Сформировалась половинчатая, очень странная доктрина (или ее наброски), при которой либеральная экономика, как кажется, есть, элита на нее согласна, сильное государство тоже вроде бы строится, а мировоззренческой доктрины еще нет. Есть лишь некие неопределенные знаки, какие-то противоречивые жесты.

Что такое, например, проблема «либерализм и православие»? У нас ведь не было Реформации. Православие и инакомыслие, мировоззренческая терпимость... Наша интеллигенция это не обсуждает. Телевидение — самый важный источник представлений о жизни — об этом молчит.

Творческая элита, так я называю ту часть элиты, которая занимается профессиональным, то есть за деньги, распространением общественно значимых смыслов, тоже ведь не предлагает каких-то серьезных жестов, обращенных к участникам второй модернизации.

Есть стереотип восприятия президента интеллигенцией: кагэбэшник, а

значит, враг свободы, насильник, значит, противник оппозиции, убивец культуры. Мы видим, как обрадовалась интеллигенция, как она оживилась, когда возник образ потенциального насильника. Стало легче дышать, думать. Приходи, властитель, запрещай, больше запрещай, оказывай хоть какое-нибудь заметное давление.

Одна из главных тем нашей дискуссии — тема страха. Не рано ли мы начали бояться власти? Какие существуют формы наших многолетних, привычных, удобных и при этом фантастически продуктивных страхов? С другой стороны, что такое свобода? Как она понимается сегодня? Существуют ли какие-то принципиально новые версии отношений с властью?

Серьезная проблема. Она не может быть однозначной и простой. Государство сильное, но мы прекрасно понимаем, что при этом оно очень слабое. Сильное, но небогатое, то есть на самом деле несильное. То есть такое, каким хотел бы видеть его каждый интеллигент в России, — не имеющим своих целей, никогда не противостоящим художнику, находящимся в сложных отношениях с массовой культурой и в легких — с авторской.

Хорошо, когда дают много безвозвратных денег. Это правильно, сильное государство так обязано поступать. Но все остальное должно существовать в системе самозаказа.

Я видел мало фильмов, которые бы интересовались здоровьем общества. Большая часть художественного производства направлена на описание болезней, что утверждается как самодостаточная интеллектуальная, содержательная и эстетическая задача.

Новая страна — это, конечно, новые идеи, новые ценности, проекты. И не только политические. Проблема в том — и я хотел бы это подчеркнуть, — что элита, по крайней мере художественная, не готова, не согласна и не занимается проектной работой. Нет даже попыток перекоммутировать общественное мнение, устроить своего рода тендер на разные модели и концепции развития страны. Осознать их именно как разные. Наши партии очень размыты. Мало кто способен осознать разницу между ними.

В XXI веке не работают старые подходы, старые ресурсы — ресурсы территории, природных богатств, производства самого по себе. Мы вступаем в эру создания виртуального продукта, связанного исключительно с интеллектуальным трудом. Насколько мы в этом смысле конкурентоспособны? Если наше масло, колбасы или соки еще имеют шанс конкурировать с европейскими продуктами, то понимаем ли мы, что происходит в сфере конкуренции творческих продуктов? Участвуем ли мы здесь в международном разделении труда?

Безусловно, реальная власть — это, конечно, не армия, не президентские структуры, не секретные службы и не прокуратура, даже не экономика сама по себе, не деньги. Власть — это контроль за интерпретацией реальности. И тот, кто определяет интерпретацию, кто наполняет головы десятков миллионов людей теми картинками, которые распространяются так или иначе через средства массовой информации, тот контролирует саму жизнь.

Вот у правозащитников, противников советской власти социокультурный проект был и в каком-то гниющем варианте сохраняется. А «новые люди», о которых так печется журнал «Эксперт», не имеют собственного кино, соответствующей отечественной литературы, театра. Они только что начали получать под свою опеку престижные досуговые учреждения. А ведь это та самая Россия — 10 процентов населения, — которая вытянет всех остальных.

Или возьмем потрясающую, чисто российскую систему умолчания о фундаментальных проблемах нашего современного бытия — об участии в международном разделении труда, о надвигающемся конкурентном обществе, о причинах консервации феодализма в России...

Итак, хочу напомнить четыре основных вопроса, которые мы намерены обсудить.

Первый: сильная власть всегда оказывала существенное давление на культуру. Однако в противостоянии именно сильной власти создавались истинные ценности, формировалась та энергия противления, которая в 90-е годы была обесточена, и мы мало чем можем гордиться в самое, казалось бы, благоприятное для развития нашей культуры время. Действительно ли тяжело художнику жить и работать в условиях свободы?

Следующий вопрос: может ли сильная власть форсировать проведение второго этапа либеральных реформ. Возможны ли у нас пиночетов-

ские варианты и в какой форме? Каковы их перспективы в такой семиотически развитой стране, как Россия, где все произрастает, как известно, из слов? Это очень серьезная проблема: способны ли мы вообще идейно и мировоззренчески обеспечить очередную модернизацию системы, которую нам предстоит провести?

Третий вопрос: считаете ли вы, что сильная власть в России не потерпит (или потерпит) существование инакомыслия, без которого либеральные реформы невозможны? С другой стороны, каковы интересы в сфере культуры мощнейших и активнейших современных феодалов — всех этих промышленных баронов и удельных князей? Какие здесь есть ресурсы сохранения довольно продуктивных контркультурных процессов?

И последнее. Мы хотели бы задать внутрицеховой вопрос. Никто из представителей власти не сумел предъявить хотя бы какие-то разумные доводы для уничтожения Госкино. Зачем это было сделано? Что за этим стоит? Никто не сумел привести ни одного разумного довода. Пресса наша тоже, как вы знаете, с этим анализом не справилась.

Так что попробуем сегодня мы с вами все это обсудить.

Александр Привалов, ***заместитель главного редактора журнала «Эксперт»***

Человек, расположенный к собравшимся здесь, скажет, что мы обсуждаем мифы. Человек менее расположенный скажет, что предмет нашего обсуждения — блеф. Что такое «доктрина Путина», не знает никто. У меня большое сомнение, что это всерьез понимает и сам В.В.Путин.

Относительно культуры... Конечно, люди здесь собрались серьезные, готовые дать более или менее внятное определение этому интересному понятию, но готов поручиться, что никто не сможет показать пальцем, где начинается и заканчивается культура здесь и сейчас. Таким образом, мы пытаемся обсуждать взаимосвязь двух крайне расплывчатых категорий.

Причем, заметьте, с культурой связана еще одна очень интересная особенность. Я не могу назвать другую область человеческой деятельности, оценки которой столь разнились бы в зависимости от того, делают их изнутри или снаружи. Если мы говорим «дворники», то и внутри сообщества дворников, и вне его все понимают, о чем идет речь, примерно одинаково. Но если мы говорим о культуре, то изнутри — это десятки тысяч членов творческих союзов. Снаружи же под словом «культура» понимается пять имен. Это принципиальная разница. Изнутри и Подолинский, и Туманский — это поэзия, а снаружи поэзия — это Пушкин. Таким образом, тема наша становится еще более расплывчатой и ускользающей.

Мне представляется, что никаких особых, отдельных проблем у культуры сегодня нет. Я попытаюсь это обосновать, исходя из того, о чем говорил Д.Дондурей. Главный тезис: вот, дескать, новый гарант не употребляет слово «культура» в своих программных документах. Прошу прощения, а слово «стоматология» он употребляет? И кто-нибудь из стоматологов собирает по этому поводу симпозиумы?

Президент не говорит о культуре, потому, во-первых, что руки не доходят, во-вторых, дело темное, а в-третьих, ведь и проблемы-то нет. Единственная проблема, которая определяет трудности культуры, как и многих других областей, — страшная нищета. Страна безумно нища. Компакт-диск у нас стоит примерно 10 долларов. Это нормально. Во всем мире так. Но если у тебя средняя зарплата 70 долларов, компакт-диск становится предметом роскоши. Я вот постоянно слышу по радио объявление, что в Москве идет какой-то спектакль: звездный состав, блестящая режиссура, изумительная сценография, билеты — от 100 рублей. Ну не может билет на такой спектакль стоить 3 доллара! Однако для нашего зрителя и это безумно дорого. Вот такой парадокс.

Итак, основная проблема сегодняшней культуры состоит в фантастической, неестественной, нестерпимой нищете потребителя. И обсуждать какие бы то ни было проблемы культуры сверх того... Да, в профессиональной среде, внутри — наверное, можно. Наружу лучше, по-моему, не высовываться. Не поймут. Потому что среди последствий этой самой нищеты, царящей в стране, захирение культуры не есть самое страшное. Еще более динамично хиреющее образование, на мой взгляд, несопоставимо страшнее.

И все же каковы следствия этой нищеты? Следствием ее стало то, что из всех искусств для нас не только важней-

шим, но и единственным сделалось телевидение. Потому что оно бесплатное. Что оно лепит, то и хорошо, и ничего другого никому не надо. Ведь потребление каких-либо культурных яств — это вопрос привычки. Если ты по причине безденежья или по каким-то другим причинам в течение нескольких лет не можешь позволить себе слушать музыку, ходить в кино, в театр, покупать книги, ты отвыкаешь это делать и уже не привыкнешь никогда.

В этом свете проблема отношений культуры с властью выглядит довольно просто. Культура всегда возникала на «дельте» — на небольшом превышении того, что более удачливый индивидуум нагребал в свой личный кошелек над прожиточным минимумом. Культуру должен кто-то оплачивать. Оплачивали ее те, кто сумел нагрести. Поэтому когда была сильная власть, причем иногда далеко не либерального толка, процветала и культура. Например, достаточно сильные бандиты были князьями в эпоху итальянского Возрождения, они накапливали достаточно большую «дельту» и на эти деньги кормили очень неплохую культуру.

В этом смысле и надо себя спросить: на чьи деньги мы хотим возрождать культуру? Если на деньги населения, что было бы более либерально, — это одна песня. Если на деньги власти, то совсем другая. Тогда нам надо более внимательно следить, насколько власть сильна, сколько она накопит в своем властном кошельке и скольким готова будет поделиться. Но в силу чисто местных, локальных факторов я бы тут особых надежд не питал. В Москве существовала довольно сильная власть (в Москве, а не в России). Ну и посмотрите на ту культуру, которую эта власть кормила! Нравится? Хорошо. Не нравится — терпите.

Значит, если мы хотим, чтобы культура возродилась, как ей подобает, на деньги людей, культуру потребляющих, то надо прежде всего вырваться из нищеты, надо, чтобы эта самая «дельта» появилась не только в руках чиновников, но и в руках населения.

И тут встает вопрос, о котором тоже говорил Дондурей, — вопрос либеральных реформ. Я далек от того, так сказать, оголтелого оптимизма, который выказал по этому поводу Даниил Борисович. Мне вовсе не кажется, что проблема либерального реформирования экономики так уж абсолютно решена, что все так уж соединились в едином порыве эти либеральные реформы проводить. По-моему, ничего подобного не происходит. Я думаю, что те, кто не особенно следит за экономическими вопросами (и правильно, это тоже дело профессионалов), даже не заметили, с какой легкостью Государственная дума, полностью контролируемая кремлевской администрацией, практически торпедировала самую бесспорную часть из всех намеченных реформ — налоговую. Ее просто искалечили. Так что будут ли либеральные реформы, я, честно говоря, не знаю. Какие-то телодвижения — да, уже демонстрируются, вероятно, будут демонстрироваться и в дальнейшем. А степень их успешности я предсказывать не берусь. По крайней мере, судя по тем частным событиям, которые ежедневно украшают страницы газет и экраны телевизоров, трудно говорить о каком-то особом повороте к либерализму.

И простите, я, может быть, произнесу совсем банальную вещь, но нужно же отдавать себе отчет в том, что либеральная экономика — не пряник медовый. Это, в сущности, борьба всех против всех: «Жук ел траву, жука клевала птица, хорек пил мозг из птичьей головы»... Вот так оно было, есть и будет. Либеральная экономика отличается от джунглей не тем, что в ней все мирно и хорошо, а тем, что в ней есть некие минимальные правила: убивают не до смерти. Либеральная экономика, если угодно, это тайский бокс: да, в шлемах, да, в рукавицах, но ногами бьют тоже. Происходящее у нас сегодня — это пока бокс без перчаток. И события, связанные с нашими, прости Господи, олигархами, мало напоминают поворот к либерализации экономики. Дай Бог мне ошибиться, но либерализация экономики нам пока что не гарантирована.

Однако допустим, что власть завинчивает все мыслимые гайки политические, выстраивает свою знаменитую «вертикаль» и при этом отпускает все гайки экономические, что даст возможность потребителям культуры завести копейку в кармане и вас оплачивать. Браво!

Теперь вопрос, который естественным образом возникает: если власть смогла завинтить политические гайки, не захочется ли ей завинтить и гайки культурные? Очень интересный вопрос, на который я могу предложить несколько эскизов ответа.

Начнем с того, что я не верю в способность власти завинтить какие бы то

ни было гайки, даже политические. На мой взгляд, ресурсов, которые позволили бы ей решить задачу такого рода, нет. Стало быть, завинчивать гайки культурные можно лишь в состоянии прострации и левой рукой. Ничего серьезного в этом смысле я не ожидаю. А вот возникнет ли такое желание — это очень существенный вопрос. Это будет зависеть от того, кто сумеет проложить какие-то рельсы для общественного сознания или, как совсем жестко сформулировал Даниил Дондурей, кто будет контролировать интерпретацию реальности. Надеюсь, что никто. Но нужно понять, кто будет иметь к этому хоть какие-то поводы, какие-то рычаги. А это зависит от того, кто выдвинет идеи. Потому что сегодня Россия — страна несоизмеримо более свободная не только по сравнению с тем, что было когда-то, но и по сравнению с любой другой державой на свете. Мы же лепим, что хотим. Мы же ни на кого не оглядываемся. Попробуйте где-нибудь в Париже, в Оксфорде или в Принстоне выразить осторожное сомнение в том, что какой-нибудь левонастроенный профессор в достаточной мере интеллектуально оснащен. Вы не назовете его дураком или козлом, вы просто выразите сомнение — и вас с лица земли сотрут за шесть секунд.

У нас все гораздо проще: что хотим, то и говорим. И так будет до тех пор, пока какие-то идеи не начнут побеждать. Тут риск ужасный. Дело в том, что идеи могут возникнуть, как всегда в России, либо сверху, либо снизу. Либо от начальства, либо от общества. Если ждать их от общества — дело совсем плохо. Те немногие его представители, которые сегодня действительно активны (Даниил Борисович о них не раз упоминал), — те 10—15 процентов сравнительно новых людей, стоящих на своих ногах, опирающихся на собственные, в том числе и интеллектуальные, силы, ничего не ждущих от руководства, — в подавляющем своем большинстве внекультурны. Беда не в том, что для них не снимают кино, а в том, что кино им не нужно. Они как социальная группа не заинтересованы в культуре. Нет, разумеется, отдельные люди в этой группе могут обладать индивидуальными интересами: они могут любить пиво, могут любить кино, все что угодно. Но социального заряда, социального запроса, социальной попытки сформулировать свои идеи и интересы я, по крайней мере, в них не вижу.

А раз так, то когда безмерная свобода наконец всем надоест, идеи, скорее всего, выдвинут сверху. Не думаю, что будут жестоко карать за то, что принятое считать наверху белым мы назовем черным или серым. Карать не будут, но категорически за такие высказывания не будут платить.

Но как бы там ни было, я бы очень хотел, чтобы вопросы культуры оказались самыми острыми в нашем отечестве, и тогда бы мы, дружным строем на них навалившись, конечно же, их решили.

Алексей Левинсон, *социолог*

Поскольку я работаю во Всероссийском центре изучения общественного мнения, полагаю, что от меня в такого рода собраниях ждут каких-то последних данных, полученных нашим Центром. Могу сообщить присутствующим, на каком месте в списке того, что интересует россиян, и того, что их заботит (это два разных списка), находятся проблемы, вынесенные сегодня на обсуждение.

Максимум интереса у наших соотечественников вызывают здоровье и здоровый образ жизни, воспитание детей, новости и текущие события, автомобили. На некотором расстоянии находится группа позиций, куда входят еда и кулинария, мода, компьютеры и Интернет, путешествия, животные и дикая природа, спорт, садоводство. Делаем еще один шаг вниз: история, развлечения, массовая культура, домоводство, социальные вопросы, проблема окружающей среды и, наконец, искусство и культура... Эти позиции отмечены 16—18 процентами населения. Ниже идут бизнес и финансы, политика и государство, наука и техника, а также рыбалка. На последнем месте мировые культуры, религия, мотоциклы. Эти вопросы вызывают интерес у 7—10 процентов населения.

Среди того, что тревожит (этот список задан нашим Центром — респонденты только совершают выбор), проблема роста цен неизменно находится на первом месте, ее назвал 61 процент опрошенных. Ничто другое столь массовой тревоги не вызывает. На втором месте рост безработицы, неуверенность в завтрашнем дне, кризис в экономике, здоровье, а также проблемы военных действий в Чечне. На это указали 28—35 процентов населения.

Далее отмечаются расслоение общества на богатых и бедных, коррупция, кризис морали, нравственности и культуры, задержки в выплате заработной платы, самыми главными эти проблемы назвали 20—25 процентов опрошенных.

Ухудшение окружающей среды, слабость государственной власти вызывают тревогу у 12—15 процентов респондентов. Менее 10 процентов отметили энергетический кризис, давление Запада, в частности культурное, разрыв с бывшими республиками СССР, конфликт в руководстве, угрозу фашизма и угрозу военной диктатуры (последнее тревожит от 3 до 7 процентов).

Таким образом, проблемы культуры не являются первостепенными для населения, если судить по его собственным оценкам. Впрочем, если мы возьмем не население в целом, а хотя бы его женское большинство (53 процента), то описываемые показатели интереса и беспокойства окажутся значительно выше. Если, далее, мы возьмем людей с высшим образованием, то увидим еще большее беспокойство и более высокий приоритет культурных тем, а если среди них возьмем снова женскую часть (опять-таки большинство), то получим новое возрастание показателей внимания к культуре. Так, путем последовательных сужений социально-демографического круга мы сможем подойти к тому социальному слою, который представлен в этой аудитории, и обнаружить присущую ему озабоченность проблемами культуры как самыми значимыми среди прочих.

Теперь, исполнив долг социолога, позволю себе высказать свои соображения по поводу обсуждаемой проблемы — «взаимоотношения культуры и власти». На мой взгляд, эти отношения совершенно ясны, если смотреть в одном направлении, и совершенно неясны, если смотреть в противоположном. Что именно нынешняя власть хотела бы делать с культурой, ясно. Но вот что хотела бы делать культура с властью — не с господином Путиным, а с властью как институтом, — в этом вопросе ясности, по-моему, нет никакой.

У интеллигентов-шестидесятников, в так называемой диссидентской культуре на этот счет была программа: существовавшая тогда власть должна была быть разрушена. Реализовалась эта программа или нет, обсуждать не будем. Но у сегодняшних представителей образованного сообщества никакого определенного представления, что делать с нынешней властью, нет. С одинаковой страстностью поддерживаются идея создания сильного государства, сильной власти и, одновременно, представление о том, что сильное государство, сильная власть губительны и ужасны. И все это, что очень важно, уживается в одной и той же голове — как индивидуальной, так и коллективной.

Мне кажется, что на таком уровне вопрос просто неразрешим. У нас нет интеллектуальных средств для его разрешения. Ожидать, что кто-то придет и даст нам весомые резоны в пользу одного из вариантов, по-моему, не приходится. Проблема культуры лежит не «наверху», а «внизу». Она заключена в той социально-демографической конструкции (пирамиде), которая была продемонстрирована в начале моего выступления. Постараюсь теперь показать ее с иной стороны.

Считается само собой разумеющимся, что если власти обратят на наши нужды должное внимание, иначе говоря, дадут денег, то у нас расцветет замечательная во всех отношениях культура. В самом деле, что может быть проще — дать деньги на школы, на музеи, на съемку фильмов, а уж мы расстараемся... То есть в умах интеллигенции мысль только такая: лучшее, что мы можем сделать, — это восстановить систему, существовавшую при советской власти, ведь она работала, а сейчас не работает. (Разумеется, не все желающие восстановить или даже превзойти это финансирование хотят восстановления цензуры, идеологического контроля и т.д. Но и я не об этом.)

Вспомним, однако, какова была эта система в своих основах. Культура финансировалась по остаточному принципу, это всем известно, но почему? Что было важнее ее? Почему она была не целью, чем она себя разумеет, но средством? В советско-военно-феодальном обществе, где высшая ценность приписывалась подвигу, доблести, приоритет был всегда за мужским, воинственным и грубым началом, а компенсировало, смягчало его — будь то внутри общества, будь то на международной арене — начало женское, мирное, «культурное».

Мужское — агрессивное, пусть не творческое, но тем более, наступательное, активное. Женскому оставлены противоположные позиции — охраняющего, пассивного и потому принципиально не творческого, но воспроиз-

водственного. (Останавливать коня на скаку и входить в горящую избу женщине предписывалось в рамках той же охранительно-спасительной функции.) И такая же функция записана за культурой в ее обиходно-массовом существовании — репродуктивная и в этом смысле принципиально не творческая, контринновативная. Учительский корпус России на 90 процентов женский, воспитатели детских садов на 100 процентов женщины. Это значит, что «воспроизводство смыслов», преподавание культуры у нас исключительно женская профессия. Ставшее индустрией, принадлежащее современному урбанизированному обществу, само воспроизводство культуры все еще устроено по архаической гендерно-семейной модели, которая старше даже упомянутого феодального порядка.

Страна, в которой разделение базовых социальных функций так и будет осуществляться по гендерному признаку, обречена снова и снова воспроизводить ту гибельную систему, которая и привела нас в нынешнее состояние. Беда ведь в том, что массе людей, в том числе работникам культуры, такой порядок кажется естественным, заданным самой природой. И настаивая, чтобы были даны деньги на культуру, на образование и т.д., они подсознательно ожидают воспроизводства именно этой системы.

Поколения же, которым предстоит пройти социализацию с помощью массовых институтов культуры, уже другие. Сегодня в среднюю школу пошли дети, родившиеся после эпизода, называемого «расстрелом парламента». Для них собственной историей является эта новая действительность страны, к которой мы, здесь сидящие, еще не привыкли. Сложившейся (и развалившейся на наших глазах) репродуктивной системе попросту нечего сказать детям, эту новую жизнь проживающим как единственно возможную.

Культура, которая действительно необходима молодым современникам, хочет размещаться в новых пространствах. Уже мало говорить о бесконечных просторах рекламного и музыкального клипа. Пора говорить об Интернете как отрасли культуры. Сеть и растущие в ней новые медиа — СМС, ее комбинации с мобильной телефонией — это новое социальное пространство. В нем будет располагаться культура, потребляемая нашими нынешними детьми.

Если говорить о власти, то с этой стороны пока известны лишь усилия ФАПСИ установить над Интернетом свой контроль. Сами намерения не новость, новость то, что это пока не удалось. И тем, кто чувствует себя озабоченными проблемой культуры, можно посоветовать обратить внимание именно на эту ее часть, где столь непривычным для нас образом решается проклятая российская проблема «культура и власть».

Мариэтта Чудакова, *литературовед*

Хотя Даниил Дондурей хорошо объяснил, что вопросы, предложенные для обсуждения, носят отчасти провокационный характер, но раз уж они заданы, значит, в какой-то мере отражают умонастроения определенной части «культурного сообщества» (неплохой, по-моему, журнал, приложение к «НЛО», называется «Неприкосновенный запас. Очерки культурного сообщества» — такой вот эвфемизм, пришедший на смену слову «интеллигенция»).

Я хотела бы потратить несколько минут, чтобы разобраться, откуда проистекают эти вопросы, и предложить свои варианты ответа на них.

Первый вопрос — это, собственно говоря, возвращение к дискуссиям конца 60-х годов, когда Палиевский и его сотоварищи с пеной у рта доказывали, что вот при Сталине были замечательные писатели — Мандельштам, Булгаков, Пастернак, а что было в 60-е годы? И снова перед нами все тот же вопрос: может быть, лишь в противостоянии сильной власти возникает подлинно значительное произведение искусства?..

На этот вопрос нельзя ответить однозначно. Вот пример двух художников, одинаково пострадавших от сильной власти, Ахматовой и Зощенко. Власть обрушилась на них с одинаковой силой, судьба же оказалась разной. Зощенко сломали по-настоящему, можно день за днем проследить, как он «ломался». Ахматову — нет. В том-то и сила художника, феноменальность человека культуры, что его невозможно запрограммировать, никогда нельзя сказать, что с ним может произойти. Он сам порой не знает, сломается он или нет. Поэтому поставленный вопрос — из области непознаваемого. И о нем нечего толковать. На Державина никто не давил, он сам служил сильной власти, потому что считал нужным. И так да-

лее, и так далее. Художники когда обслуживают двор, когда не обслуживают... Почему — это вопрос тайны художника, а не социальных условий, поддающихся анализу и учету...

Третий вопрос — насчет «инакомыслия» — исходит из подсознательной уверенности, будто в России ничего, в сущности, не произошло. Что демократические преобразования — это всего лишь декорум, и потому отношения власти и культуры остаются совершенно такими же, как и прежде.

Сможет ли нынешняя власть тотально ангажировать художника? Но ведь надо понимать, что под дикие вопли о «режиме Ельцина» власть проделала несколько вещей, в результате которых уже многих не удастся ни ангажировать, ни сломать. Как верно заметил господин Привалов, сегодня уже просто не получится сделать то, что многим мерещится. И это необычайно существенно. Ведь посмотрите, какое сопротивление вызвала история с упразднением Госкино. Раньше бы все молчали в тряпочку, а теперь люди вышли на митинг. Другое дело, мне трудно судить, чем в результате кончилась эта история, но когда понадобилось, сопротивление было публичное и очень сильное. И общество это почувствовало. Так что многое изменилось.

И, собственно говоря, если мы не станем тратить силы на то, чтобы рисовать заведомо нереальный «образ насильника» и ждать, когда же, когда же наконец придут и будут нас подавлять, то мы, вероятно, сможем создать то, что совершенно необходимо, — реальные «группы давления», которые есть во всем мире и которые создадут технологию ограничения власти в тех случаях, когда она захочет делать не то, что мы считаем нужным.

Киселем, условно говоря, давить нельзя, попробуйте им на что-нибудь надавить... Мы пока что представляем собой киселеобразную массу, ею ничего не сделаешь. Но уже, мне кажется, создаются какие-то предпосылки к тому, чтобы структурировать эти группы давления. И если они возникнут, вопросы: «Сумеют нас подавить? Сумеют ангажировать нас или нет?» — просто сами собой снимутся с повестки дня.

Очень верно было сказано в двух выступлениях, что важнейшими вопросами мы не занимаемся. Не занимаемся, например, телевидением... А то, что мы обсуждаем, свидетельствует о нашей занятости проблемами выдуманными, доставшимися нам по наследству. В отношении политического устройства России, идеи ее мы вновь таинственным образом оказываемся на московских кухнях 70-х годов. О чем там только не говорилось! Но никому не приходило в голову всерьез обсуждать будущий парламент в России. Зачем говорить о его устройстве, если ясно, что я его никогда не увижу? И сегодня очень многое напоминает ту прежнюю ситуацию в нашем «культурном сообществе»: полная отрешенность от реальных проблем, от конкретных политических вещей.

Интеллигенция созерцает хронику событий по телевизору, довольствуясь краткими комментариями. Все передано экспертам — Шевцовой, Никонову и т.д. Чтобы слушать их, нужно иметь большое здоровье и очень крепкие нервы. Лично я этим похвастаться не могу. Когда я слышу, что они твердят, я понимаю, что все самые серьезные проблемы политической жизни, проблемы идейной жизни вот-вот свалятся нам на голову, если мы не будем ими заниматься — не нарциссически, а серьезно. Это относится и к проблемам глобальным.

В журнале «Неприкосновенный запас», о котором я упомянула, опубликована статья «Патриа и патриофилия в начале XXI века». Там я поставила вопрос, который мне кажется крайне актуальным и при этом не привлекшим внимание: откуда в сегодняшней Европе берутся правые (не в нашей терминологии, а в западной — то есть националисты)? Достаточно кому-либо провозгласить «Францию для французов», и за этим человеком идет сегодня гораздо больше людей, чем можно было предположить. Я не раз вела разговор на эту тему. При всех ценностях мультикультурализма Франция хочет оставаться Францией, Дания — Данией...

И вот я спрашиваю: а что, это разве выдумка? Давайте перетряхнем либеральные ценности. Разве это не ценность — страна, некая культурная общность, формировавшаяся в течение столетий? О чем идет речь? О том, что мы традиционно поддерживаем права личности искать, где лучше. Совершенно справедливо, закономерно борьба за эти права второй половины XX века была в центре внимания, она была направлена на поиски иммунитета к возрождению тоталитарных режимов. Но сегодня эти права уже закреплены, они находятся под защитой. По-

ра подумать и о другом — об общественном мнении, о неписаных законах социальной жизни.

Может быть, пора поддержать тех, кто хочет не искать новую страну для лучшей жизни, а строить гражданское общество в своей отдельно взятой стране? Вот я, приехав в Австралию, с удивлением узнала, что там закрываются последние славистские кафедры. Мне говорят: «Ну как же? Приезжают ваши люди и говорят, что перспектив у России нет никаких, что все ужасно... Мы, — говорят, — не видим перспективы и закрываем». И все эти разговоры ведет наша, с позволения сказать, интеллигенция. Они просто рубят сук, на котором сидят, они делают все, чтобы в мире пропал интерес к русской культуре, не понимая даже того, что сами-то они после этого будут никому не нужны. Их как ученых смогут принять разве что «из милости», если «скинутся». Вот один австралийский предприниматель пригласил Юрия Николаевича Афанасьева, тот жил у него в доме, ездил на катере, по ходу дела выступал и объяснял, как в России все ужасно, а будет еще хуже...

Так вот, может быть, пора от вопроса «Задавит ли нас власть?» перейти к нормальной культурной работе. К тому, чтобы (как правильно говорил господин Привалов) способствовать созданию слоя потребителей, который, имея элементарные деньги, мог бы подкреплять и поддерживать отечественную культуру.

Мне кажется, сейчас все силы (думаю, не все тут со мной согласятся) нужно бросить на поддержку реформ, на то, чтобы создать приличную страну. А когда все это будет, культура в России никуда не денется.

Марат Гельман, *галерист, политтехнолог*

Начну с вопроса по поводу Госкино, поскольку я как раз был сторонником объединения Госкино и Министерства культуры.

Дело в том, что шаг этот, безусловно, бессмысленный, если останется единичным. Но как часть некоей программы он смысл имеет. На мой взгляд, культура как отрасль, находящаяся в ведении Министерства культуры, включает в себя две совершенно разные области. Одна из них — это сохранение культуры, и к ней относится все, что касается зарплаты библиотекарей, крыш музеев и т.п. Это большая и важная забота государства, которая ближе к социальному блоку, и государство подобные проблемы так или иначе решает. Но наряду с «Министерством сохранения культуры» должно существовать и «Министерство развития культуры», цель которого — поддержка всего нового, что в культуре делается. Четкое разделение этих функций необходимо, поскольку дырявая крыша и нищета библиотекарей всегда воспринимаются психологически более остро, и если туда будут уходить все деньги, развитие культуры так и останется депрессивным.

Почему я был «за»? Я надеялся, что если внутри Министерства культуры появится такое подразделение, как Служба кинематографии, которое ориентировано в основном на созидание нового, то наряду с ним возникнут соответствующие отделы, поддерживающие развитие в области музыки, изобразительного искусства, литературы, где сегодня вообще нет никакой культурной политики.

Насколько я знаю, в ближайшее время Путин все же выскажется по поводу культуры, и в его выступлении, я надеюсь, будет описана эта новая модель, в которой функции *сохранения* и *развития* будут четко разведены, не будут мешать друг другу.

Впрочем, интереснее, на мой взгляд, исходя из опыта последнего десятилетия, когда культурная политика отсутствовала вообще, и исходя из существующих на сегодняшний день ожиданий, понять, чем ни в коем случае не должно заниматься государство.

На сегодня в России существуют три модели взаимоотношений искусства и власти: характерная для регионов, для крупных городов и московская.

В регионах сохраняется этакий советский принцип отношений. То есть в сознании руководителей есть представление о том, что такое «истинное искусство», которое нужно поддерживать. «Истинное искусство» — это всегда искусство прошлого. В России вообще прошлое часто занимает место будущего, и когда люди думают о будущем, они думают о некотором варианте прошлого. Итак, есть традиционное искусство, которое проходят по учебнику «Родная речь», оно настоящее. Все остальное не искусство совсем. Оно обладает каким-то другим языком, для власть имущих совершенно непонятным.

Вторая модель — назовем ее «позднебрежневской» — распространена в крупных городах, таких как Питер, Екатеринбург, Новосибирск... «Позднебрежневская» — это когда определенной и жесткой идеологии уже нет. Начальники уже поездили по заграницам, увидели, что искусство бывает всякое. Но для них важна лояльность. То есть если художники помогают на выборах или когда высокое начальство приезжает, мы их поддерживаем и во внутреннюю их жизнь не вмешиваемся. Это, безусловно, лучше, чем предыдущая модель, но свободному и нормальному развитию искусства опять-таки не способствует.

Ну и третья система — наша, московская. Абсолютно средневековая. Здесь политик приближает к себе конкретных художников и тем самым дискредитирует не только этих людей, но и все культурные институты как таковые.

Ведь каким образом функционирует культура? Она, с одной стороны, задает некие образцы, а с другой — оценивает и фильтрует процесс производства культурных ценностей. Это очень избыточный процесс. Для того чтобы наверху оказались пять или десять человек, которые войдут в учебники, необходимы десятки и сотни людей, участвующих в культурном процессе. И нужны какие-то институты — музеи, галереи, эксперты, которые постоянно фильтруют, отбирают лучшее из очень большого, избыточного потока. И когда помимо всех этих институтов Лужков вдруг дарит помещение для галереи Шилову и говорит при этом: «Марат, я же ни у кого ничего не забрал. Я просто одному дал то, что считаю нужным», — я отвечаю: «Вы, Юрий Михайлович, одним таким жестом отменили все институты культуры».

Эти три системы, три модели взаимоотношений сформировались не сегодня. Их никто не может реформировать. Не стоит ждать от Путина невозможного, того, например, что культура с последних газетных полос перейдет на первую. Поговорив в своем послании о многом и ни словом не упомянув о культуре, Путин просто дал точный слепок существующего медиапространства. В любой газете сначала идут «Политика», «Бизнес», «События», «Происшествия» и где-то перед «Спортом» или после него — «Культура». Это называется «остаточный принцип» не только финансирования, но и информационного освещения культуры. Заметьте, структура газет при этом формируется не по чьей-то указке, газету делают творческие, свободные люди.

Мне кажется, самое главное сейчас — определить, чем применительно к культуре власть должна заниматься и чем она заниматься ни в коем случае не должна.

Во всем мире существует «принцип длинной руки», ни один приличный, понимающий, профессиональный политик не станет напрямую финансировать культуру. Это некий закон. Система должна выстраиваться на более сложных взаимоотношениях политики и культуры. Задача политиков в этой ситуации — помогать искать деньги и поддерживать те или иные мероприятия, условно говоря, своим присутствием, то есть оказывать им публичную политическую поддержку. И всё, этого достаточно, но, повторяю, в нормальной, устоявшейся ситуации.

Наша ситуация далека от нормальной, и есть, на мой взгляд, несколько актуальных задач, в решении которых власть могла бы поучаствовать.

Первая — это «сшивка» поколений. Сегодня основная проблема, зародившаяся в культурном сообществе и спроецировавшаяся на всю общественную жизнь России, заключается в том, что поколение 60-х и поколение 90-х не понимают друг друга, не интересуются друг другом и не хотят, условно говоря, выстраивать отношения на принципах диалога. Отсутствует идея преемственности. Эта ситуация очень болезненно переживается внутри культурного сообщества, но там она преодолима, поскольку есть «боковые ходы»: в среде шестидесятников есть агенты поколения 90-х и наоборот... Есть, в принципе, возможность договориться. Но когда проблема проецируется на всю страну, она становится неизмеримо более острой. Если мы сравним человека пятидесятилетнего и человека двадцатилетнего, мы увидим, что это не просто представители двух разных миров, это два разных вида человека.

Вторая задача — это «сшивка» территорий. Страна огромная, и сегодня культурный процесс развивается в основном в Москве и в Питере, что-то вопреки всему появляется и в провинции, но некий общий контекст русского искусства и русской культуры не воспроизводится. Воспроизводится частично городская культура, потому что комму-

никации внутри города дешевы, а коммуникации между городами в рамках огромной страны почти невозможны. Значит, соответственно, эту задачу власть могла бы взять на себя. Есть опыт советского времени, в некотором смысле просто золотой. Ведь были же какие-то места, куда люди съезжались, общались друг с другом... Задача власти сегодня — вновь создать общий культурный контекст.

И задача третья — «сшивка» массовой и, условно говоря, «серьезной» культуры. Безусловно, эта проблема самая сложная, и ее никакими специальными указами не решишь. Но надо помогать деньгами. Понятно, что рынок как механизм для распространения высокого искусства в массах не слишком эффективен. Причем не только в России. В этом смысле он оказался неэффективным и во всем мире. Но мы знаем о специальной программе популяризации абстрактного искусства в послевоенной Америке. Чтобы объяснить среднему человеку, что это искусство, государство тратило большие деньги, его усилия в данном направлении увенчались успехом. То же самое и с итальянским трансавангардом 70-х годов. Проблема — в образовании, в просвещении масс.

Ну и последнее — «сшивка» культуры и других областей общественной и социальной жизни. Я согласен с Приваловым, что кризис в образовании — явление не менее болезненное. Но дело в том, что образование невозможно реформировать, если не будет заново отстроена культура. Взаимоотношения культуры с образованием, с «социалкой» — все это тоже проблемы, которые государство должно решать.

А теперь по поводу КГБ и художника. Чтобы повеселить вас, расскажу одну историю, которую мне поведал Д.А.Пригов. В свое время у него был такой проект — евангельские заповеди он печатал в виде объявлений и расклеивал на троллейбусных остановках. Это был конец 70-х годов. Пригова, естественно, замели и препроводили в 6-й отдел КГБ, который занимался непонятными явлениями. И когда он все по-честному рассказал — что он художник и это такой художественный проект, — ему ответили: «Вы знаете, мы готовы не арестовывать художников, но вы нас научите, как отличать их от сумасшедших. Тогда мы вас брать не будем».

Игорь Золотусский, *литературовед*

В списке вопросов, который представил для обсуждения журнал «Искусство кино», отчетливо проступают два чувства: обида и страх. Обида на власть, которая отлучила интеллигенцию от близости с нею, и страх, что сильная власть вновь начнет калечить творцов, заставляя их служить себе верой и правдой.

Что касается обиды, то власти так или иначе не обойтись без «дружбы» с интеллигенцией. Кого она выберет на эту роль из ее среды — это другой вопрос. Но счастливчики найдутся. Со страхом дело обстоит сложнее. Страх у нас в подкорке, хотя сильная власть и власть зверская, злодейская, преступная не одно и то же. Власть Ельцина была слабая власть. Страшные рыканья его на своих министров никого не пугали. Их снимали, и они возникали вновь — то в Думе, то в губернаторском кресле, то в качестве очередного олигарха.

Интеллигенты, заседавшие в Президентском совете, ни за что не отвечали. Члены этого ареопага разъезжали по свету, катались на черных машинах и проходили на посадку через зал VIP. Здесь присутствует член Президентского совета Мариэтта Чудакова — филолог высокого класса. Но что полезного ей довелось сделать для отечества, посиживая время от времени рядом с Ельциным? Думаю, ничего.

Это была иллюзия, будто при президенте состоит надзирающий над ним совет мудрых, который не даст ему сбиться с пути. Сбился. И филология не помогла.

Заочный страх перед сильной властью опасен. Ибо если мы имеем дело с властью, которая еще не решила, стать ей злодейской или нет, то этот страх способен помочь ей обрести образ зверя. Если же говорить о страхе, что власть загонит в подполье андерграунд, то зачем ей это делать? Кто ходит на руках, вместо того чтобы ходить ногами, не представляет для нее никакой угрозы. Это акробатика. Страшна культура, которая несет какую-то идею.

Два слова о шестидесятниках, которых здесь так успешно били ногами, предлагая им скорее переселиться в мир иной. У лучших из них никакой иллюзии насчет взаимной любви власти и интеллигенции не было. Кроме того, связь между теми, кто сейчас уходит, и теми, кто начинает, невидима. Она идет поверх телевидения, газет и

всей этой трепотни. И где-то очень высоко их линии соединяются. Потому что талант всегда соединяется с талантом.

В 1852 году умирает Гоголь, и через несколько месяцев является в свет «Детство» Толстого. Разные поколения, разный опыт, но какое родство, какая высокая связь!

Проблема отношений интеллигенции с властью — проблема чисто русская. На Западе ее нет. Там власть делает свое дело, интеллигенция свое. Помочь власти спасать страну — такая мысль может прийти в голову только русскому интеллигенту. Может, когда деньги обособятся от власти (как на Западе), у нас мук насчет романа с властью не будет.

Когда я однажды спросил моего знакомого из Финляндии, в чем состоит финская духовность, он не задумываясь ответил: «Хорошо делать свое дело». У нас духовность нечто иное, чем только исправный труд на своем месте. Мы, ни больше ни меньше, как говорил Гоголь, хотим «доставить прочное счастье всему человечеству от берегов Темзы до Камчатки». Хорошо это или плохо, но мы таковы. И, наверное, еще долго такими останемся.

Теперь относительно культуры, которая нас ждет. Ей-богу, мы не можем заглянуть даже на месяц-два вперед. На днях я прочитал интервью Путина, в котором затронут и эстетический вопрос. Корреспондент спрашивает: «Каких писателей вы любите, какие книги читаете?» И Путин отвечает: «Я люблю Толстого, Достоевского, Набокова». Если любимым писателем Ельцина был Проскурин, то налицо прогресс. Хотя слова политика — всего лишь слова. Правда, у Путина в этом интервью есть одно примечательное дополнение. Он говорит, что в детстве выучил наизусть сказку Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц». А что такое «Маленький принц»? Это сказка о любви. Если Путин исповедует то, что исповедовал герой этой сказки, то, может, он не такое уж чудовище?

Впрочем, признаемся, что все это суемудрие. Никаких отношений с властью у художника быть не может. Он творит в одиночестве, и он одинок. Над ним более высокая власть, чем президент или, как теперь принято говорить, силовые структуры. Правда, я помню, как Андрей Тарковский говорил мне: «Ну как я могу снимать кино? Вот американцы мне подарили камеру, но одной камеры мало, нужно освещение, нужны актеры, нужна техника, индустрия». И он был прав. Ставить фильм в почетном отдалении от власти — несмотря на то что деньги появились и у частных лиц — все еще невозможно. Зыбка почва капитала в России.

Ну а философ, поэт, музыкант могут творить, не ожидая, когда их освободит очередной закон или прихоть правителя.

М.Чудакова

Раз уж мое имя впрямую названо, не могу не ответить.

Да, подобно тому как на филфаке можно было пять лет проторчать и выйти, ничего не зная, а можно было получить приличное образование, так и в Президентском совете можно было ничего не делать, но можно было сделать довольно много. Я ни в коем случае не жалею о своем участии в Президентском совете при Ельцине. Удалось кое-что сделать, в том числе помочь многим людям. Последнее, что получилось, причем уже на излете, — восстановить детский туберкулезный санаторий в Алтайском крае, который закрыли, раздав больных детей от трех до семи лет родителям, чтобы они чахли без медицинской помощи. В апреле прошлого года он был снова открыт. На это пошло много сил, но поскольку меня помнили как члена Президентского совета, удалось это пробить. 52 ребенка снова лечатся.

И самому президенту наш Президентский совет был полезен. Он был полезен делу демократии в России. Это была попытка, несмотря на сопротивление анархистов, к которым, безусловно, принадлежит Игорь Золотусский (у нас в большой чести анархисты, не приемлющие никакой власти), хоть что-то сделать и вместе с властью быть полезными для России.

Владимир Семаго, *бизнесмен*

Я не имею никакого отношения ни к культуре, ни к власти, поэтому об интересующей нас теме буду говорить как человек посторонний.

Механизм взаимодействия культуры и власти может быть обусловлен самой «фактурой» президента России, которого мы с вами избрали. Суть моего утверждения состоит в следующем.

Президент искренне считает, что появился на политической и нравственной сцене России не случайно. Что некоторое предопределение в его судьбе, а следовательно, и в судьбе России существует уже де-факто. Поэтому возникает обстоятельство, к которому вы все должны быть готовы. Президент не собирается подвергать гонениям культуру и отдельных ее представителей, но в его сознании есть некая сверхзадача, которая может быть решена положительно или отрицательно в зависимости оттого, как много людей будут помогать ему реализовывать эту программу или, наоборот, мешать. Вот здесь и возникает самый большой риск для культуры, потому что истовость и искренность президента могут натолкнуться на несогласие и противодействие, в силу того что многие из вас не захотят мириться с теми или иными концепциями и положениями доктрины президента. И тогда ему останется искренне верить, что человек, который противодействует сегодня его поступкам, противодействует не ему лично, а той святой идее, ради которой он пришел на президентский пост. Я немножко романтизирую ситуацию, но поверьте мне, что базовый механизм того, что может произойти, в моих словах обозначен.

Второе обстоятельство. Так получилось, что за истекшие десять лет большинство представителей культуры были одержимы идеей (я чуть-чуть утрирую) произвести на свет своего «Сибирского цирюльника», что без помощи государства, как вы понимаете, практически невозможно. Давайте говорить откровенно: в данном случае французские продюсеры существуют как некий полуреальный миф или полумифическая реальность. Не будь государственной поддержки, такого масштабного проекта не было бы. Отсюда вполне естественная ситуация, когда художник заинтересован в государственной поддержке, чтобы иметь средства для самореализации.

Теперь давайте посмотрим, в каком направлении обычно реализуется художник? В конечном итоге классика культуры создается всегда только в одном аспекте — нравственное, человеческое, вечное, ценное. Мало художников, которые остались бы в нашей памяти исключительно как борцы против гнета и тирании.

Что такое отношение власти к культуре? На мой взгляд, в самом вопросе заложено уже некоторое отставание от общечеловеческого сознания. Мы до сих пор считаем, что власть — это структура, стоящая отдельно от народа. До тех пор пока общество будет воспринимать власть как нечто Богом данное или же искусственно возведенное над общечеловеческим организмом, мы будем задавать себе подобные вопросы. Если бы мы прониклись сознанием, что просто-напросто избрали высшего чиновника на четыре года, чтобы он помогал нам решать наши проблемы, уверяю вас, некоторые аспекты дискуссии сегодня просто не возникли бы. Но в нас исторически заложено ожидание, что вот придет царь и сделает с нами то-то и то-то...

Как государство влияет на культуру? Приведу для примера фильм «Красота по-американски». Ни в одной из критических статей, которые я прочел, не было сказано, в чем состоит основная идея этого фильма, ради чего, о чем, про что он снят. Исключение составила статья американского автора, который написал, что основная идея картины — показать всем, что люди, наиболее активно борющиеся с гомосексуализмом, сами латентные гомосексуалисты и в них таится большая опасность для общества, потому что они легко могут пойти на убийство. Существует ли связь между американским мощным государством и этой идеей? Конечно же, нет! Позиция художника абсолютно самодостаточна и совершенно обособлена от всех, в том числе и от политических, установок государства.

Когда мы делали фильм «Момент истины» по роману Богомолова, у нас были очень большие споры в отношении эпизода с Иосифом Сталиным. Давно уже никто не показывал Сталина как серьезную фигуру, без этакого налета шизофренической тирании. Мы попытались дать некий набросок действительно исторической личности. Я не исключаю, что когда фильм выйдет на экраны, кто-то из критиков обязательно скажет, что, сделав картину о героизме смершевцев, где к тому же Сталин показан как историческая личность, мы постарались «лизнуть» президента. «Вот видите! У нас пошел возврат к старому», — будут говорить эти критики. И это будет совершенно неверно. Президент тут ни при чем. Художник волен сам выбирать свою тему.

Но вопрос в другом: мы с вами сегодня переживаем переходный период, когда неожиданно и в огромном количестве появились люди (особенно их

много на телевидении и в шоу-бизнесе), которые умерщвляют культуру.

Мы не можем сегодня говорить, что группа «Запрещенные барабанщики» плохая или хорошая. Но они декларируют идеи, которые абсолютно губительны для общества. Разве песня, в которой рефреном звучит: «Ты, мама, шалава», может иметь право на существование? Да, бывают ситуации, когда мать безумно несправедлива по отношению к своему сыну, но это не может быть декларируемой идеей общенационального характера. А мы сегодня создаем предпосылки и возможности, для того чтобы подобные маргинальные настроения становилось некоей доминантой в обществе.

Посмотрите на наши программы про «голубых» и т.п. Ведь все это сегодня получает поддержку и возможность реализовываться в обществе в неизмеримо больших масштабах, чем общество в этом нуждается. Я далек от мысли каким-то образом критиковать те или иные увлечения тех или иных индивидуумов. Но я совершенно не согласен с тем, чтобы они оказывали непомерное давление на общество.

И теперь мы приходим к самому важному для меня выводу. Мы все время говорим: «Культура и государство». На мой взгляд, надо больше говорить о проблеме «Культура и нация». И художникам следует подумать о том, каким образом заставить власть повернуться к обществу, к населению. Если вы сможете воссоздать мосты между обществом и властью, более того, поставить власть на место (это совершенно не обязательно делать так, как делает НТВ), ваша миссия будет выполнена. Поверьте, не конфронтация власти и культуры нужна сегодня обществу. Сегодня нужно ваше точное осознание себя как людей культуры, которые в большей степени полезны обществу, нежели государству. А власть должна внимательно прислушиваться к тому, что вы говорите. Вот к выработке этих механизмов и взаимосвязей я и хотел бы привлечь ваше внимание.

Михаил Швыдкой, *министр культуры*

Когда я прочел вопросы, присланные из «Искусства кино», мне вспомнилась строчка Пушкина: «Зависеть от царя, зависеть от народа»... Не дело это художника. Я совершенно согласен с Игорем Золотусским — для художника чем дальше от власти, тем лучше. Президент в своем Послании Федеральному собранию ни слова не сказал о культуре — ну и слава Богу! А чего вы хотели? Чтобы он рассказал, как любит реалистическое искусство и не любит постмодернизм? Или наоборот: зачитывается Пелевиным и не уважает «Приговор»? Какое это имеет значение? Когда во время подобного рода культурологических дискуссий обсуждают президента, а не собственные проблемы, мне это кажется совершенно бессмысленным.

Скажу честно, не как министр культуры, а как давний автор «Искусства кино»: проблема, связанная с тем, что деятели культуры в последние пятнадцать лет утратили свою прежнюю роль в обществе, действительно, серьезна. Но ведь сила воздействия художника на общество, на жизнь нации, на власть, если угодно, не зависит от его близости к власти. Толстой был очень далек от власти, но его воздействие на Россию было огромным. Я уж не говорю про Достоевского или Гоголя, который вообще в Риме жил... Солженицын не был близок к власти, но его роль в истории России больше, чем роль многих людей, которые каждодневно сидят за одним столом с властью и дают ей советы.

Отношения культуры вообще и художника, в частности, с властью не сводятся к участию или неучастию в Президентском совете. Вот завтра состоится заседание Совета по культуре при Президенте Российской Федерации. Деятели культуры будут говорить о своих проблемах. Президент выступит с серьезной речью (а он серьезный человек), но вы не услышите того, что вам хотелось бы услышать. Потому что не дело президента, на мой взгляд, давать руководящие указания по вопросам культуры. Президент должен обеспечивать исполнение Конституции, некриминальную экономику, защищенность граждан... А культурой должны заниматься деятели культуры. И максимум того, что может сделать власть, — создать условия, при которых культурой можно было бы заниматься, вообще не думая о том, кто руководит страной. Вот это и есть нормальная жизнь.

Я, в принципе, работаю завхозом — специалистом по ремонту крыш, по водопроводу, канализации, цементу, деньгам, но я не занимаюсь культурой в том смысле, в каком ею занимались Демичев или Фурцева. И когда наши художники приходят жаловаться, что в

экспозиции Третьяковской галереи больше формалистов, чем им хотелось бы, я об этом даже разговаривать не хочу. Я не собираюсь в этом разбираться. Министерство культуры, по-моему, должно существовать дистанцированно, на расстоянии вытянутой руки от художественного процесса. Моя забота состоит в том, что, если, условно говоря, орден получает Никогасян, орден должен получить и Билютин. И эти ордена должны быть более или менее равными. И не более того.

Если говорить серьезно, идеология новой власти сводится к тому, чтобы деятели культуры вообще перестали заботиться о том, на каком расстоянии от власти они находятся. Потому что национальную идеологию, которой все так взыскуют, нельзя сконструировать, нельзя придумать. Мы уже жили в стране со сконструированной национальной идеологией. Мы только что от нее освободились. Зачем нужна новая, искусственно созданная идеология? Она должна вырасти, она должна органически прорасти. Мне многое не нравится в том, что происходит сегодня в духовной сфере. Мне очень не нравится, что место нормальных этических ценностей у нас заняла одна-единственная ценность — успех. Можно долго рассуждать о ее национальной принадлежности, но напомню, что в протестантской этике, которая доминирует сегодня во всем мире, успеху предшествует другая ценность — труд. Об этом говорил уважаемый И.Золотусский. Трудовой этики у нас нет. Мы всегда жили с надеждой на чудо. Но смешно думать, что правильные нравственные представления могут быть спущены сверху.

Интеллигенции не нравится, что она отодвинута, потеряла влияние на развитие общественного сознания. Что она не занимает в обществе того места, которое занимала в советские времена, когда проводились специальные заседания ЦК КПСС, куда интеллигенцию приглашали посоветоваться: что же делать нам с культурой? И вдруг все от этого стали жутко страдать. Как же так, не приглашают, не советуются!

Я полагаю, что в происходящем в известном смысле виноваты мы сами, и виноваты серьезно. Ровно столько же, сколько виновата и окружающая среда, которая предлагает те или иные условия игры. Я начал сейчас заниматься экономикой культуры, и результаты довольно безрадостны. Главная наша проблема не в отсутствии денег, а в том, как они расходуются. Все мы прекрасно знаем, что в кино при объявленном миллионном бюджете на экране видишь ровно триста тысяч. То же самое происходит и в театре, и в книгопечатании... И это реальная тяжелая проблема.

Плохо, что художники получают мало, во всяком случае, по официальной ведомости. Но ведь в действительности они получают совсем другие деньги... Эта бухгалтерия должна стать открытой. Надо наладить нормальную экономику в культуре. Во всем мире огромным спросом пользуются наши певцы, музыканты, танцовщики... И если мы хотим, чтобы у нас было все в порядке, скажем, в Большом театре, нужно просто платить людям нормальные деньги. Потому что известно: 70 процентов артистов в американских и канадских цирках — русские; они репетируют здесь, на наши деньги и уезжают туда работать по длительному контракту...

Это к вопросу о том, чем должна заниматься власть. Власть должна наладить нормальные, внятные правила экономической жизни. И больше ни во что не вмешиваться. Но, к сожалению, совсем не этого ждут от нее художники. Когда я в первый раз произнес слово «госзаказ», все так обрадовались, что я даже испугался. Никто не хочет существовать по законам рынка. Действительно, сегодняшний рынок так устроен, что скоро, увы, мы все станем читателями одного только Б.Акунина и будем думать, что он — Достоевский. Вернее, нам предложат так думать. При этом к Григорию Чхартишвили я отношусь очень хорошо. Он замечательно талантливый человек, только он же не книги пишет, а проекты делает... Подмен очень много на рынке. Если говорить о кинематографе, то здесь происходит одна очень простая, но довольно неприятная вещь: многие хотят снять кино для всех — чтобы это было кино и для фестиваля, и для широкого зрителя, и для телевидения, и для больших денег, и для власти. И все это — одно и то же кино. Но ведь так не бывает...

Когда-то Розанов замечательно написал: «В России всегда была великая литература и скверная жизнь. Я бы хотел, чтобы жизнь была великой, и тогда литература может отступить на второй план». Сегодня, может быть, впервые за всю историю России, художники поняли, что искусство — это еще не все, что жизнь тоже увлекательная история. Не менее увлекательная, чем их творче-

ство. Люди стали заниматься творчеством, чтобы жить. Они начали догадываться, что лучшая режиссура — это режиссура собственной жизни.

Так на что жаловаться тогда? На то, что вас не слышит общество? И вы недостаточно влияете на власть? Но ведь вы сочиняете свою жизнь! Это прекрасно и увлекательно.

Я говорю о вещах, может быть, самых больных и прошу прощения за резкость. Но позволю себе сказать: сегодня роль художественной культуры в обществе настолько незначительна, что никакая власть не будет ее подавлять. Неинтересно. Нет нужды. И Путин не будет... Я это гарантирую. Он озабочен тем, как живут художники, а не тем, что они делают. Стоптанные башмаки Фазиля Искандера его волнуют больше, чем развитие художественных течений. И мы сейчас ломаем голову над тем, как людям, которые колоссально много сделали для России, обеспечить более или менее сносное существование. Вот моя основная забота, понимаете? А то, что происходит внутри культуры, — совершенно другая история.

Я могу процитировать Ибсена, который говорил, что художник должен жить в царской империи, там такой слой асфальта уложен над общественной жизнью, что все из-под него пробивающееся — уже гениально. Но сегодня никто не собирается снова укладывать этот асфальт. К сожалению или к счастью. У нас сегодня СМИ, телевидение, которое мы презираем, — четвертая власть. А художник, мессия, не является властью. Мессианские идеи не пользуются спросом, потому что жизнь интереснее. Пророческий пафос вызывает полупрезрительное отношение, что поделаешь. Я не осуждаю никого. Я человек театра, а у нас простые нравы. Вспоминаю, Франсуа Перье как-то сказал мне в Париже: «Говорят, что французский театр кончился?» «Да, об этом твердят все последние тридцать лет». Он говорит: «Не верьте! Пока я выхожу на сцену, французский театр жив! — Потом подумал, и добавил: — Ну и Мадлен Рено». Кто сегодня из наших артистов, художников, режиссеров может это сказать? Кто может заявить, что выражает нацию в своем творчестве? То-то...

Коллеги! Я выступал от лица водопроводчиков и электриков. Моя задача — наладить хозяйство, чтобы оно работало по нормальным экономическим законам и чтобы нам всем не было стыдно смотреть в глаза людям, которые очень многое сделали для российской культуры. А что касается отношений власти и кинематографа, власти и культуры, скажем: не надо волноваться. В том, что культура за истекшие пятнадцать лет растеряла достоинство, которым обладала когда-то, виновата не власть. Все дело в великом искушении, которое предложила нам жизнь. Мы с восторгом ему поддались, потому что до этого жили в совершенно другом, ненормальном мире. В утешение могу сказать только одно: если следовать логике Розанова, у нас нет пока что «великой жизни»; она не великая, и поэтому у культуры есть шанс сохранить свое величие...

Вадим Царев, *философ*

В России-матушке не только у офицеров человеческих душ типа Евгения Киселева, но и у прочего народа в штатской и заштатской форме наличествует эротическое влечение к власти. И не нужна власть отдельным гражданам, и не ведают они, что с нею творить, а все равно их к ней, противной, тянет вплоть до крайнего полового бессилия.

Достаточное количество публичного (в смысле, пребывающего на публике) люда грызет по ночам подушку, мечтая о жительстве с видом на Кремль. И чтобы была в этом виде обязательно оборудована форточка для оргазма.

Властитель у нас неизбежно оказывается секс-бомбой массового поражения (в случае Ельцина — бомбищей все более и более замедленного действия, случай Путина пока не ясен — саперов еще вроде бы не вызывали).

Естественно, и художник в обстановке общего панического вожделения оглядывается, не направлен ли на него откуда-нибудь пресветлый зрак, и думает о себе с яростью: «А не нанести ль себе куда-нибудь туда еще один соблазнительный мазок или штрих?!» Так что правильно подчеркивал «естественный историк» Плиний Старший: «Nulla dies sine linea!» Ни дня без штриха!

Что и говорить, слаб человек. И меня, многогрешного, волнует сладкое слово «инаугурация». И я иногда завидую этой неземной приземистости, этой твердой уклончивости в словах, в походке, во всем...

Но служение какому-то, грубо говоря, идеалу и подтыкивание под кого-то гербового, мягко выражаясь, одеяла

были и остаются делами малосовместными. Это ведь только так говорится, что безопаснее всего находиться прямо под амбразурой. Туда, где перестреливаются, всего лучше не лезть. Тем более художнику. К тому же стрельба есть удел профессий так или иначе подневольных. А в ремесле художника без малых вольностей не обойтись.

Художник время от времени позволяет себе вольности, общество время от времени с удовольствием говорит художнику: «Что вы себе позволяете!» С людьми из структур и подразделений общество с удовольствием не разговаривает. Хорошее общество от власти удовольствий не ждет — этим оно отличается от людей из хорошего общества.

Так как же быть, что делать и чего не делать? Сходить во власть или сходить на нее? Вот в чем роковой вопрос разнесчастной нашей жизни.

Убежден, что всякое сближение художника и власти в нашей стране губительно для обеих сближающихся сторон, что бы они друг другу при этом ни сулили и что бы ни стояло за такими посулами. Союз искусства и государства в России приводил и приводит к тому, что свобода самовыражения роковым образом утрачивает себя и становится энергетической подпиткой уродливой политической свободы рук.

Все, что может совершить художество в этих условиях, — это показать пример человечности, мастерства и самообуздания тем, кто увлечен темным инстинктом превосходства над прочими человеками и для кого ремесло власти стало средством освобождения от навыков и обязательств любого иного ремесла.

Художник изначально несвободен. Мэтры эпохи Возрождения, будучи членами ремесленных цехов, чтобы из подмастерьев стать мастерами, должны были представить на суд старейшин *шедевр,* изделие, соответствующее установленному образцу, но не возвышающееся над ним. Девиз мастерства: «Рвение и смирение». Самоопределение (смирение) — в самоосуществлении, о чем, как я понимаю, говорил И.Золотусский.

Но если люди искусства включаются в крысиные бега вокруг власти, смирение обязательно оборачивается подобострастием, а рвение — суетой и неврозом. Кто бы эту власть ни олицетворял — Лоренцо ли Великолепный, Владимир ли Путин.

В подоплеке художества заключена и потребность насилия над красивым, тяга к дурновкусию. Те, кто имеет дело с по-настоящему прекрасным, нуждаются и в подлинном уродстве. Человек волею обстоятельств оказывается в шкафу с образцами парфюмерии. Высвобождаясь из благоуханного плена, он хрипит: «Мадам, хотя бы кусочек дерьма!» Аромат и зловоние нераздельны, вспомним Патрика Зюскинда. Высокое и низкое помогут друг другу, если им не мешать: в том, что принято называть творчеством, в том, что и есть творчество — цельное и невозбранное, — все устремления ведут к совершенству, как все дороги ведут в Рим.

Однако люди власти, будучи игроками, всегда делают ставки, всегда выбирают, а выбор, по определению, разделяет нераздельное. Власть — разлучница. Каким бы вкусом она ни руководствовалась, высоким или превратным. Детище З.Церетели, Музей современного искусства, предваряют врата, пародирующие роденовскую мечту — Врата ада, для которых Огюст Роден и создал фигурку Данте. Церетели — вершина лужковского меценатства. «Входящие, оставьте упованья».

В XX веке российские главноначальники — как на подбор — были носителями превратновкусия: мещанские предпочтения последнего царя, ленинская «Апассионата», сталинское палладианство, брежневская монументальная чеканка и т.д. Но даже если, например, у В.Путина прорежется хороший вкус, этого вкуса в отечественных условиях очень быстро сделается достаточно для повального желания вывалиться из шкафа.

На внимание власти художественная среда откликается своими заморочками. Это, конечно, не прямые отклики, а так, реплики в сторону, но по существу. Как известно, политики любят порассуждать по поводу того, что их дела в белых перчатках не делаются. Если обратиться, в частности, к современной мемуаристике (иногда высокохудожественной), то создастся впечатление, будто не только политика, но и жизнь вообще дело настолько грязное, что никаких перчаток не напасешься. Вдруг на этом фоне появляются замечательные семейные разыскания М.Кураева, и тут же критик А.Немзер ставит в строку писателю, что тот пятнает однородную картину общего поганства своим отдельно взятым чистоплюйством. Конечно, современная российская политика лучше

всего себя чувствует рядом с заплеванной культурой.

И еще: художество выдумчиво, поэтому оно входит в опасный резонанс с неизбывной чертой нашего умостроя — бескорыстной и бесцельной тягой к вранью. Дьёрдь Лукач некогда пообщался с известным советским философом и произнес знаменательную фразу: «Способный молодой человек, но какое равнодушие к истине!» Не думаю, что дело в равнодушии, скорее наоборот: у нас ложь именно неравнодушна к правде, поскольку благодаря правде ощущает приток жизненных сил. Ложь пытлива, она доискивается истины, чтобы было что искажать. В этом смысле искусство, которое обречено на отыскание правды, бесценный поставщик материала для политики, всегда так или иначе нацеленной на ложь.

Странное соответствие: политика затуманивает истину посредством официальных разъяснений. Контур правды четче всего проступает именно в антиофициозных туманностях искусства (так цветаевская высокая неясность несет в себе предельную подлинность и высший смысл).

Константин Леонтьев, охранитель, реакционер и вообще хороший человек, писал, что наша страна выживет при соблюдении четырех условий: сохранении жесткого государства, самостоянии церкви, упрочении семьи («фамилиарности») и расцвете разнообразной культуры. Он не утверждал, что эти условия для России достижимы. Он знал только, что без них Россия сама для себя недостижима.

В каких бы отношениях достойный политик и настоящий художник ни находились между собой, первый отвечает за государство, второй несет на своих плечах культуру. Если они не справятся — конец. Один может помочь другому, но только примером (и добрым, и дурным), подаваемым на расстоянии: художник, свободный от политики, и политик, свободный, как художник.

Майя Туровская, *критик*

Не могу сказать, что у меня есть обоснованные суждения о предложенных вопросах. Я их недостаточно знаю. Тем не менее обращусь к истории, что мне более или менее доступно и привычно.

Мы обычно дискутируем на тему «художник и власть». Между тем власть, как ни странно это может показаться (и даже в каком-то смысле звучать вразрез с сегодняшними стереотипами), не всегда идет впереди процесса. Иногда он больше, чем нам кажется, зависит от того, что происходит внизу, в массе, от ее требований. Ну, например, в истории 30-х годов есть такие интересные аспекты. Нам кажется, что это власть установила карточную систему, потом власть же ее и отменила. Между тем если вы посмотрите старые журналы, вы выясните, что на самом деле дефицит пробуждает инстинкт распределения с самого низа. (Об этом вы можете, кстати, прочесть у Осокиной — «За витриной сталинского благополучия». Новые исследования по 30-м годам сегодня показывают, что власть в значительной степени следует тому, что происходит в реальной жизни. Даже такая тоталитарная власть, какая была в России.) Собственно, распределительная система в условиях дефицита сначала установилась на местах. Она как бы заставила власть ввести карточки официально и повсеместно.

Но распределение, как вы знаете, возникает стихийно: длинная очередь, товар кончается, все начинают кричать: «В одни руки не больше полкило!» И на самом деле так оно и было. То есть сначала воля народа, а потом это воля власти, народу же и навязанная.

То же, как ни странно, могу сказать и о «врагах народа». Нам кажется, что фигуру «враг народа» спустили сверху и все кинулись его рвать. А если вы посмотрите журналы 30-х годов, то увидите, что ситуация куда сложнее. Постепенно становилось заметно, что «большой скачок» не получался. Не получалась практически на местах и пресловутая «пятилетка в четыре года». Техника была ввезена самая передовая — американская, немецкая, в общем, иностранная. Но люди, которые на этой технике начали работать, делать пока ничего не умели. Рабочего класса в собственном смысле почти не было. Вчерашним крестьянам овладеть техникой было трудно. Власть оказалась перед выбором: честно признаться, что мы еще не владеем этой техникой, и начать обучать людей, забыв на некоторое время про «большой скачок», или заявить, что кто-то — а не скороспелое решение — в этом виноват.

Все становится очевидно, когда вы читаете отклики самих рабочих. Например, в «Огоньке» мне попался очерк об одном рабочем. Умелый фрезеровщик,

перевыполнявший все нормы, планы и т.д., он сказал: платите мне больше — я буду больше работать. Он был заклеймен, объявлен рвачом и уволен с производства энтузиастами. Они говорили: мы энтузиасты, а он рвач. Энтузиасты остались, но, в отличие от него, они не выполняли норму, по неумению портили дорогое оборудование и т.п. Значит, кто-то должен был быть объявлен виноватым. Таким образом, эманация этого «врага народа» была очень сильной на местах, и она была оформлена в образ официального «врага народа», который впоследствии в идеологии, в политике и даже силовых структурах закрепился как существенная часть советской мифологии.

«Спецы», которые знали и умели, говорили: технику вы не можете заставить выполнять план, техника бездушна, она не может быть энтузиастом. Как раз эти люди и оказались «врагами народа», жертвами кампании.

Я хочу сказать, что давление на власть снизу мне кажется очень существенным, и сегодня тому масса примеров.

Сейчас, когда я смотрю телевизионные новости, то, что происходит вокруг президента Путина, напоминает мне уже когда-то виденное на экране. Вот, к примеру, женщина, которая с экстатически протянутыми руками бросается к «вождю». Люди, забывая о сменяемости президентской власти, дождались «хозяина». И я думаю, что если даже он и не захочет стать тираном, его могут туда, в этот образ загнать.

С одной стороны, народные массы, которые устали от безвластия, хотят иметь кого-то, кто отвечал бы перед ними хоть за что-то, ну хотя бы за выплату зарплаты или за подачу электроэнергии. А с другой стороны, интеллигенция, которая полагает, что помогает власти, ее поддерживая и прославляя. Но на самом деле помогает она самой себе. Вот это желание интеллигенции быть близкой к власти — отдельная, очень интересная тема. Почему, скажем, художники — среди них честные и талантливые — хотели дружить с НКВД? Это, повторяю, очень любопытная тема, потому что, действительно, между художником и властью есть некое внутреннее не то чтобы совпадение, но какие-то общие волны, на которых они работают. И стремление сблизиться с властью потом этих самых художников часто приводило туда, куда они вовсе не предполагали попасть, ибо менялись люди во власти (многие тоже погибали) — менялась и политика власти.

Легко сказать о людях, которые погибли: «Ты этого хотел, Жорж Данден». Но чрезмерная близость к власти никогда или почти никогда не была для художника полезной и уместной.

Культура и власть — это просто разные области жизни. Если же человек культуры идет во власть, то он должен — просто обязан — стать чиновником, отрешившись от своего «художественного» прошлого. К этому надо относиться трезво.

Брехт, который называл сходную, но не тождественную проблему европейских интеллектуалов проблемой «tui», оказавшись в эмиграции в США, был поражен, что там ее нет. Есть чиновники, есть рынок, есть художники, которые предпочитают мансарду, а пресловутой проблемы нет.

В нашей истории художник и власть традиционно связаны. Связь эта всегда была очень сложной, и бывали даже случаи, как нам кажется, очень явного угождения власти, которые на самом деле субъективно такими не были и даже объективно не были, но власть объявляла, что это и есть то, что ей нужно, и тогда создавались мифы, по которым мы сегодня и живем. Мы сразу говорим «нет» тем произведениям, которые, скажем, любил товарищ Сталин. Но это совершенно не значит, что они были самыми соцреалистическими. У товарища Сталина была своя система отсчета, часто не совпадающая с каноном, он мог себе позволить то, что не нравилось теоретикам, и, наоборот, взять и запретить что-то. Это тоже очень интересная тема, которая позволяет усложнить проблему «культура и власть». Это сложная, многажды опосредованная область, она вовсе не так однозначна. Например, мне не кажется, что госзаказ может что-то существенно изменить в отношении культуры. Кто хочет, тот берет госзаказ. Сегодня, во всяком случае (если человека не сажают за то, что он не берет). Поэтому это часто выбор самого человека.

Теперь о другом. Привалов здесь сказал очень правильную вещь: до тех пор пока люди такие нищие, они на свои сбережения не могут содержать культуру. Сегодня рядовой потребитель не может содержать театр или кино. Нет покупателя — нет и рынка. В том

числе нормального рынка культуры. Здесь ее законы совпадают с законами экономики.

Вторая сторона вопроса касается идеологического проекта — можем ли мы предложить проект? Мы — интеллигенция в широком смысле.

Если разрешите, я снова обращусь к истории. Вы знаете, что в Америке во времена Великой депрессии почти единственной отраслью индустрии, которая не рухнула и даже двинулась вперед, был кинематограф. У людей не было денег, кино покачнулось, но устояло. Оно продолжало приносить прибыль, что давало возможность снимать картины, много картин. Свои жалкие центы люди все-таки относили в кино, потому что жизнь была трудная, а Голливуд был, как известно, фабрикой грез. Он состоял из студий, не имевших отношения к государству. Меньше всего они ставили своей задачей прокламируемую или официальную идеологию (хотя иные, как Уорнеры, поддерживали «новый курс»). Создатели и руководители этих студий по большей части были иммигрантами, они хотели найти в Америке свой brave new world, так сказать. Они за этим приехали и создавали на пленке свои версии Америки (ваш журнал опубликовал книжку, в которой об этом рассказывается[1]), причем каждый свою. Идеология, так называемая «американская мечта», вырастала из того, что они делали огромное количество картин — от пятисот до семисот в год. Это очень важный фактор. Совместными усилиями (по развлечению народа и по извлечению денег из его карманов) они создали огромный «фонд» описания страны, в которой хотели бы жить: мир с приметами реальности, но с поправкой на то, каким ее, реальность, хотелось бы видеть. Что-то вроде их соцреализма. Кстати, идеология соцреализма, как вы знаете, оказалась довольно действенной, и старые фильмы — и советские, и американские — смотрят до сих пор, потому что они дают некое представление о том, каким может быть человек, каким он должен быть, а это чрезвычайно обаятельно, это держит.

Я думала, честно говоря, что современные молодые люди «мое кино» в упор не видят. У них своя жизнь, своя культура, новая, не имеющая к нам никакого отношения. Но как-то, когда внуку моей сестры, очень современному юноше, я в связи с чем-то сказала: «Ну вы, конечно, не видели «Чапаева», — в ответ услышала: «Как это не видели? Видели и много раз». Эти фильмы смотрят не потому, что кто-то тоскует о Сталине (это надо забыть). Эти фильмы смотрят, потому что это было хорошее кино и в нем был некий проект человека. Кроме идеологии там было много другого, латентного, так сказать, содержания. Мне пришлось сравнивать американские и советские фильмы по принципу противоположности идеологий на семинаре американского университета. Но когда я показывала американцам фрагменты наших картин, они говорили: «Да, идеология разная, но как все похоже!»

Иными словами, мне кажется, что задача нашего кино заключается не в том, чтобы мы заранее создали какой-то идеологический проект. Я не верю в такие идеологические проекты, я не верю, что с помощью телевидения, средств массовой информации и т.п. можно спустить людям идеологический проект. Я верю, что этот идеологический проект может прижиться лишь в том случае, если он хотя бы в какой-то степени соответствует ожиданиям массы. Вы можете к нему что-то добавить, что-то отвергнуть, но если идеология не соответствует ожиданиям людей, они ее не воспримут. Ханна Арендт, исследователь тоталитаризма, включает в его определение массовую поддержку. Увы, это так — всюду она была. То же относится и к таким понятиям, как террор и страх.

Я думаю, что если бы наш кинематограф повседневно описывал наличную действительность — а мы живем в удивительной действительности, в переходный период, — это и было бы его бесценным вкладом в создание нашей мифологии, идеологии и т.п. Но наша реальная повседневность остается несхваченной, она не описана на экране. Экран в основном самовыражается. Так сказать, мухи отдельно, а котлеты отдельно. Вот и получилось, что кинематограф отдельно, а зрители отдельно.

В разных слоях может быть востребована разная идеология. В той же Америке MGM делала одни фильмы, богатые и красивые, а Warner Brothers — другие, из жизни небогатых людей (это была бедная студия), Paramount — фильмы с европейским флером, но все

[1] См.: Г э б л е р Нил. Собственная империя. — «Искусство кино», 1999, № 8—12. — *Прим. ред.*

вместе взятые они создали комплексный, сложный образ времени, действительности и — «золотой век» Голливуда.

Если каждый будет делать фильмы для аудитории, которая ему интересна, если мы будем делать много разных картин на разных уровнях, то в конце концов наша «российская мечта» может сложиться. Она даже может оказаться не совсем однодневкой и быть способной к развитию. Кстати, и по этому поводу повторю: многое закодировано в истории советского кино, которая сложнее на самом деле, чем просто исполнение инструкций партии.

Денис Драгунский, ***публицист***

Я не совсем понял, о чем идет речь на нашей дискуссии. С одной стороны, говорят о кинематографе, о том, какие картины нужны, какие не нужны, а с другой — о более высоких материях: судьба культуры в российских условиях, художник и власть. Я, с вашего позволения, хотел бы сосредоточиться лишь на отдельных моментах.

Первое, то, о чем говорила Майя Иосифовна Туровская, — советский проект. И дальше мне хотелось бы перекинуть мостик к тому, как я оцениваю нынешнее состояние культуры.

Советский проект не удался, но при этом не умер окончательно. В чем дело? Мы ведь питаемся, Даниил Борисович, сейчас уже не советским проектом, а советским продуктом. Потому что в рамках любого идеологического проекта, даже тех проектов, о существе которых нам практически ничего не известно, возникали самые разные продукты, в том числе весьма интересные. Идеологические проекты исчезли, а продукты остались, и мы наслаждаемся их чисто эстетическими качествами. Иногда, правда, немного искривляем ситуацию и экстраполируем какие-то содержательные моменты этого продукта уже на наш мир — тогда и получается полная каша. На мой взгляд, такие шедевры советского кинематографа, как «Ленин в Октябре», или «Чапаев», или «Октябрь» Эйзенштейна, можно рассматривать, например, как натюрморты Моранди или как фрески Джотто (с точки зрения их эстетического качества, которое высоко). Но все слишком близко — и в пространстве, и во времени. Абстрактно качественный советский продукт тащит за собой идеологический шлейф обанкротившегося проекта. И в этом, может быть, отчасти секрет живучести того наследия, от которого мы хотим отказаться, но никак не в силах это сделать.

Майя Иосифовна говорила о законах, которые заложены в головах наших людей, что законы есть хорошие, есть плохие и что они определяют живучесть какого-то проекта и, наоборот, его неэффективность. Говорят, что такие законы, как «соблюдай правила», «не убий», «не укради», «ходи на зеленый свет», «плати долги» и т.д., — это замечательно. Но речь идет о другом законе.

Нашему обществу предстоит в ближайшее время освоить очень простой закон, а именно: мама и папа не навсегда, мама и папа кончаются в восемнадцать лет. В восемнадцать лет надо уходить из дому и навещать маму и папу в день рождения каждого из них и на Рождество. И всё. Тогда общество называется зрелым обществом. А общество, которое живет иначе, называется незрелым, примитивным, инцестуозным, каннибалическим, каким хотите. Но к зрелости — к человеческой, личностной, а также экономической и политической — такое общество не имеет никакого отношения. Нам по тысяче обстоятельств до этого еще далеко. Первое шоковое расставание с родителями произошло во времена отмены 6-й статьи советской Конституции и во времена ельцинизма, потому что Борис Николаевич при всей его барственности был кем угодно, только не папой. Ну не был он папой, хоть вы меня режьте. Он был дедушкой, злым или, наоборот, добрым, но функции карающего и указующего отца он не выполнял никоим образом. И женщины бросаются к Путину, простирая руки, потому что они наконец нашли то, что в политической сфере на одну минуточку потеряли. Они нашли строгого папу, карающего, который накажет. А что нужно ребенку? Ребенку нужно, чтобы его нашлепали по попе, больше ему ничего не нужно.

И вот наш народ это получил. И будет это «кушать». В этой связи Майя Иосифовна опять же права: власть делает то, что хочет народ, а не наоборот. Нужна какая-то сумасшедшая политическая воля, нужна какая-то политическая гениальность, какой-то лед и пламень в одном флаконе, чтобы поломать эту народную мразь (именно так!), эту кровосмесительно-

людоедскую мразь, которая царит в сознании нашего народа.

Я не уверен, что нынешняя власть способна на это. Она, очевидно, будет, как роза в океане, на этих волнах плескаться, распускаться. И — соответствующим образом — будут создаваться различные культурные проекты.

Будет очень жаль, если возродится государственная поддержка культуры, потому что за эти десять лет проклятого ельцинского режима, продавшего страну, отдавшего Восточную Европу, все пропившего, профиндилившего и просадившего, произошел неслыханный до той поры, неслыханный, пожалуй, за всю историю России (кроме, может быть, крайне политически неблагоприятных годов, которые мы почему-то называем Серебряным веком) расцвет культуры.

Боже мой, достаточно посмотреть на прилавки книжных магазинов, на театральные афиши, для того чтобы понять, что все жалобы на то, что культура наша разрушается, находятся просто по ту сторону реальности. Нечего отвечать человеку, который жалуется, его нужно взять за шкирку, привести в книжный магазин или на театральный фестиваль и спросить: ну что?

Конечно, кому-то хочется Союза писателей, Союза художников, хочется Союза кинематографистов, хочется Дубултов, Пицунды, хочется полного собрания сочинений, которое оплачивается по высшей ставке. Хочется многого, слаб человек. Но, к сожалению для этих людей, к счастью для всей нашей многонациональной российской культуры, эти времена канули.

Произошло еще много положительного — произошла решительная диверсификация культуры, кончились толстые журналы, которые читала вся страна как один человек. Возникли журналы для любителей (они же специалисты) — для политологов, для компьютерщиков, для любителей изящной словесности одного сорта, другого сорта, пятого сорта, для любителей всего, чего ни захочешь. Бесчисленные умные журналы. Это тоже очень положительный момент. Культура, которая состоит из маленьких кирпичиков, она как-то крепче и динамичнее, так же как кирпичная стена — она в конечном счете надежнее, чем стена бетонная, потому что крошится постепенно, а не рушится сразу.

И еще один положительный момент — появилось наконец в стране массовое чтиво. (Я не говорю о нашем массовом чтиве в целом, потому что оно пока еще представляет собой плохо переработанное наследие русской литературы, которая очень любила всяческие серьезные потуги на художественное там, где художественность не требовалась вообще.)

Западная и уже отчасти наша массовая культура учит широкие народные массы позитивным ценностям. Добродетель, блин, торжествует, а порок, трах-тарарах, наказывается! Массовая литература учит тому, что честным быть — правильно, а нечестным быть — плохо, тому, что есть подлец, а есть хороший человек. И главное, в этой литературе нет того, что на самом деле является прерогативой узкой-преузкой элиты, — споров о смысле жизни, о добре-зле, о том, надо ли жить, о том, зачем мы живем, об оправдании предательства и всей прочей селиновщины. О нет, я не против книг Селина — это очень интересные вещи, но это литература для узкого круга людей, которые, так сказать, дозрели. Опять же это не значит, что никто другой не имеет права читать такие книжки, да ради Бога, мы живем в свободной стране. Но в России, как ни странно, вся литература была большим вопросительным знаком по поводу фундаментальных жизненных ценностей, была большим сомнением. И это не могло не отразиться на широких трудящихся массах, которые после этого забивают шестигранный болт ну буквально во все, основываясь, прежде всего, на великой русской литературе, которая учила их сомневаться по любому поводу.

Так что, возвращаясь к культуре, я говорю, что одним из величайших культурных достижений последнего десятилетия являются «дамские» романы и детективы, которые сейчас читает народ и потихонечку смотрит, как люди живут и должны жить.

Я очень надеюсь, что следующий шаг в развитии нашей культуры будет таким: авторы «дамских» романов и детективов поднимутся еще на одну ступень в своем нравственном и литературном развитии, и, возможно, это и будет означать развитие общей культуры нашего народа.

Что же касается книг, которые продаются в элитарных книжных салонах, что касается фильмов Германа и Сокурова, то они будут создаваться всегда, при любой погоде, при любых властях, за деньги, без денег, в подва-

лах или в павильонах «Парамаунта». Поэтому нам о них заботиться не надо, как не надо заботиться о процветании орхидей в джунглях Амазонки — они вырастут и без нас. Наше дело только любоваться ими и аплодировать создателям.

Мария Арбатова, *писатель, общественный деятель*

Сегодня мы все говорим о том, что оздоровление экономики связано с удаленностью бизнеса от власти, и я думаю, что и в культуре происходят те же самые процессы. Я выступаю за то, чтобы деятели культуры были столь же равно удалены от власти, как и бизнесмены. Ничего гнуснее последних избирательных кампаний я в своей жизни не видела. Я имею в виду как роль местных органов, так и роль местных деятелей культуры. Полный набор этой придворной предвыборной челяди... вы отлично помните, как она ходила хороводом вокруг Ельцина во время выборов. Дальше начались выборы в Госдуму. Я баллотировалась в Москве по Университетскому округу, и ко мне приходили деятели культуры и предлагали быть моими доверенными лицами. Когда же они узнавали, что я кандидат, не согласованный с Лужковым, их перекашивало. И они меняли тактику, говорили: ну, в общем, это опасно, но если Чубайс даст нам денег на фильм, то рискнем. Сами по себе гражданские задачи их ничуть не занимали. Говорить о том, что культуру можно возродить, не возродив чувство собственного достоинства деятелей культуры, бессмысленно. Сегодня масса наездов на Михалкова, и я готова включиться в этот хор, потому что человек, который обращается к президенту «Ваше высокопревосходительство» и одновременно с этим перед телекамерами бьет ногой в лицо ряженого фашиста, мальчишку, которого уже скрутили охранники... Мне очень приятно, что я не состою в Союзе кинематографистов. Потому что тон, который задается вашим гражданином-начальником, — это тон, с которым вы идете в культуру. Он и определяет ваши отношения с власть предержащими. Так что мне кажется, что для начала вы должны дать этому поведению нравственную оценку, провести дискуссию на тему «Должен ли так вести себя художник?», а уже решив этот вопрос для себя, начать выяснять, какие отношения бывают у власти и культуры.

Я думаю, что пока отношения киношника и власти красноречиво проявляют себя там, где художники дерутся за билеты, чтобы постоять за канатиком на инаугурации президента. Вы прекрасно знаете, какой был конкурс на эти билеты и какие были цены. В залах ближе к Путину они были выше. Я хорошо отношусь к Путину, но не вижу себя в роли человека, стоящего за канатиком. Стояние за канатиком, если тебя не обязывает протокол, — это диагноз.

Театральная ситуация демонстрирует такие же гнилостные процессы, но там необходимо решить проблему собственности, потому что пока руководители ведущих театров пользуются государственной собственностью в своих зданиях как частной, не будет нового режиссерского поколения — условия игры не равны. Так же, как у вас, например, Михалков получает финансирование от Газпрома, а Иванов получает финансирование от, не знаю... не от Газпрома. Потому что утверждение Дениса Драгунского, что Герман и Сокуров будут всегда, неправильно. Не будут Герман и Сокуров всегда, раз есть Михалков, который наливает себе бюджет совершенно из другой бочки.

В театре — все то же самое, только в более скромных масштабах. И литературная ситуация такая же. Существует зона толстых журналов, которые зачем-то поддерживал Фонд Сороса. Я считаю, что этим он нанес колоссальный ущерб отечественной культуре, потому что нет ничего более несвязанного, чем жизнь околожурнальной тусовки и жизнь читающей публики. Я не имею в виду масскультуру, я имею в виду читающую публику.

Такая же ситуация с литературными премиями, потому что уже давным-давно известно, что «Букера» раздают не «за», а «для». И никто из вас не знает фамилий лауреатов. И никогда не узнает. Потому что они «свои», а не «наши». И это все уродливо выстраиваемая иерархическая система: куда ходить — куда не ходить, что читать — что не читать, что смотреть — что не смотреть. Разговоры о том, какой должна быть культура, должны начинаться с обкатки механизмов защиты авторского права, с обкатки налоговой ситуации.

Пока деятели культуры не выдавят из себя совка, пока не уничтожат модель

госзаказов и не наработают механизмы защиты авторского права, ничего не сдвинется с места и, какой бы власть ни была, ничего не изменится. Ситуация с кинематографом мне кажется особенно опасной, потому что, как здесь уже говорила госпожа Туровская, Великую депрессию Америка преодолела в большой степени еще и с помощью Голливуда. Вот у нас нет Голливуда, у нас кинопоколение очень психически травмированное. Вместо того чтобы делать фильмы с положительным героем, оно ищет собственную идентичность через киллера. Идет абсолютная героизация, романтизация уголовки. Потому что у бедного кинопоколения сначала был советский шок, потом депрессия самоидентификации, а после этого они упали в девятый вал рынка.

Я думаю, что с точки зрения построения гражданского общества кинематографисты должны придумать, как им построить Голливуд, как им создать хотя бы свою Маринину, которая сможет объяснить, что хорошо, что плохо. Видимо, должно вырасти новое поколение, которое будет не только эстетически, но еще и этически зрелым.

Олег Аронсон, *философ*

Речь в моем выступлении пойдет не о каких-то конкретных вещах, а скорее о понятиях «власть» и «культура». О том, как мы пользуемся ими и какие ограничения это на нас накладывает, когда мы пытаемся размышлять о взаимосвязи между ними.

Как мне кажется, мы постоянно культуру понимаем слишком широко, а власть — слишком узко. И это заметно почти во всех выступлениях. От этого очень трудно избавиться. Мы власть все время интерпретируем как вполне конкретную и, прежде всего, политическую власть. В результате понятие власти сужается до понятия господствующей политической или экономической силы. Однако «власть» очевидно шире этого ограничения: есть такие силы, действующие в социуме, которые как бы вовсе не действуют по привычной схеме «господство — подчинение», и они тоже являются проводниками возможных властных стратегий. Вот, например, культура, трактуемая предельно широко, объединяющая в своем пространстве все мыслимые ценности, практически не имеет границ. То есть она граничит с некоторым негативно понятым «бескультурьем», в то время как *не*культура (место иных, слабых и, возможно, непредставимых ценностей) выглядит какой-то почти запредельной абстракцией. Таким образом, культура для нас фактически является тотальной властью ценностей и, прежде всего, конечно, ценностей моральных.

Из сказанного следует, что культура и власть в нашем понимании, в том, как мы пользуемся этими понятиями сегодня, принципиально не отличаются друг от друга. Не случайно, когда речь заходит о культуре, то словно само собой возникает стремление быть актуальным, соответствовать некоторой истине момента в своем действии так, как если бы культура была самой властью, ибо только власть знает, как должно быть, знает, что ценно и актуально в данный момент здесь и сейчас.

Но можно попробовать понимать эти отношения иначе. Можно понимать власть более широко, а понятие культуры сузить, причем сузить предельно, может быть, даже до подвала Ad Marginem и даже еще уже. Ведь если мы мыслим культуру радикально узко, то понимаем, что́ собственно происходит в каких-то ее механизмах, где она еще не хочет быть властью, еще не стала властью, еще не диктует свои ценности.

У Ницше есть очень простая «формула раба». Он, перефразируя Гегеля, а точнее, полемизируя с гегелевской диалектикой раба и господина, говорит, что логика раба выражается в одной фразе: «Меня не любят». И заметьте, всякий раз, когда возникает тема «культура и власть», она все время вращается вокруг формулы «меня не любят». И это якобы говорит сама культура. Но так говорит культура, озабоченная предельно политизированной силой, игнорирующей властные механизмы самой культуры. «Меня не любят» означает, что я, культура, актуальна, ценна, полезна для власти, могу быть самой властью, а мне приходится влачить столь жалкое существование у подножия той соблазнительной власти, где реальная политика распределяет реальные деньги.

Даниил Дондурей говорит, что культура — сфера производства смыслов. При такой формулировке как раз и получается, что культура почти не имеет границ, ибо сама изменчивость и подвижность смысла диктует его постоянное участие во властных стратегиях, пронизывающих все наше социальное существование. Но если мы сужаем по-

нимание культуры, то она тогда уже не сфера производства смыслов, а сфера производства ценностей. Ведь ценности, в отличие от смыслов, крайне ригидны, консервативны, озабочены своей неизменностью и всегда хотят казаться изначальными... Они закрепляют существующий порядок, в том числе и порядок действия властных сил. И именно там, где ценности меняются (производятся иные ценности), действует культура, а там, где они закреплены, действует власть. Власть всегда охраняет ценности, диктует их как незыблемые и непреложные. Подобная власть есть попытка удержания того, что Ницше называл «волей к власти», тем пластическим принципом, который всегда от вопроса «что такое власть?» (или: «что такое культура?») приводит нас к вопросу «кто говорит?», когда нам кажется, что говорят сами ценности. Именно такая перемена ключевого вопроса делает возможной попытку занять место, где еще не действует власть, в том числе и та, что принимает личины культуры.

Итак, что значит: культура — это сфера производства ценностей? Это значит, что все мы, занятые сегодняшним днем или актуальностью, исключаем неактуальные сферы культуры или, как говорил Денис Драгунский, оставляем их для салона Ad Marginem, в той сегрегации, где потребитель всегда найдется, но точнее было бы сказать: потребитель и производитель в пределе совпадают. Я говорю «в пределе», поскольку даже здесь проходят свои потоки власти, а маргинальные художники и литераторы, несмотря на то что они называют себя маргинальными, так или иначе находятся в режиме действия широко понятой власти. Культура же (в том смысле, в котором я пытаюсь переобозначить это понятие) должна брать на себя риск быть максимально неактуальной, и только в этом смысле она может не задаваться вопросом о том, есть какие-то отношения у нее с властью или нет. Она от этого не перестанет испытывать воздействие власти, но это испытание станет позитивным, ибо именно давление, диктующее определенные ценности, будет провоцировать пластическую реакцию (то есть «волю» в ницшеанском ее понимании) не на саму конкретную власть, а именно на ценности, которые оказываются нарочитыми, как только становятся реальным властным инструментом.

Уже несколько докладчиков сказали: не надо задаваться вопросом о взаимоотношениях власти и культуры. Но как не задаваться? Да просто не надо быть актуальными, не надо быть озабоченными тем, что будет завтра, послезавтра. Художник — назовем так представителя суженного круга деятелей культуры — это не тот, кто находится в сфере актуальности, а тот, кто берет на себя риск неактуальности. В каком-то смысле он берет на себя риск не знать, на какой свет светофора надо переходить улицу, он совершает жесткий выбор: переходить на красный свет и, возможно, попасть под колеса (машины или самой власти), но в изменение ценностей... Конечно, я понимаю, что имелось в виду, когда прозвучала эта метафора со светофором. Имелся в виду некоторый моральный закон прежде всего. Может быть, это не совсем удачная метафора, но, продолжая ее, можно сказать: пока мы переходим дорогу на зеленый свет, мы рабы, то есть располагаемся в сфере институций власти. И наша повседневная жизнь — цепь исполненных предписаний. Но культура начинается тогда, когда в этой плотной цепи событий нашего повседневного рабства, заключенного в языке, риторике, оценках, вкусах, приоритетах, вдруг возникает разрыв, где все самые тонкие властные стратегии на миг дают сбой. И не надо бояться, что все вдруг пойдут на красный свет и возникнет анархия. Актуальное существование (то есть власть) всегда, а сегодня особенно, слишком соблазнительно, чтобы возникла подобная угроза обществу. Культура же — это легальный эксперимент с нашей чувственностью, с нашей способностью к изменчивости. И, может, главное, что я хочу сказать, это то, что ценности не даны нам, а предписаны, культура же является тем тонко реагирующим пространством, где они могут меняться, где господствует анонимный художник — тот, кто берет на себя риск неактуальности.

S U M M A R Y

Mikhail Shvydkoy — Lev Karakhan
Complete inventory drawing
Russia's Minister of culture ponders over distibutional policy of the State.

Nikolai Kharitonovich
Melodramatic patrol
Review of Eldar Ryazanov's QUIET POOLS (Russia).

Natalya Sirivlya
A formula of a deserved life
Review of Vitaly Melnikov's THE GARDEN WAS MOONLIT (Russia).

Vladimir Levashov
A version
Review of Ali Khamrayev's BO BA BU (Italy — France — Uzbekistan).

Marina Drozdova
Creator: outfashioned
Review of Dominique Moll's HARRY, UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN (France).

Dominique Moll:
There is a story by itself
Interview with the director held by Anton Mazurov.

Evgeny Gusyatinsky
Brother lived, brother lives, brother will live

Andrei Shchigolev
Deja vu, or Were the dreams bring
Continuation of discussion of Alexei Balabanov's BROTHER-2.

Mark Lipovetsky
PC à la Russian mode
Reflexions over the Russian mass media notions of PC in the context of American experience.

Mikhail Kurayev
Fullness of times
The writer ponders over social life in Russia.

Yury Leiderman
Apology of geology
Line of an artist as transition from geopolicy to geopolitics and back.

Sergei Anashkin
Ozon's zone
On films by Francois Ozon.

Andrei Plakhov
Europe — territory of cinema
European cinema of the last year of the gone century.

Victoria Belopolskaya
A naked man on horizontal earth
Coverage of Amsterdam Non-feature International-2000.

Anton Dolin
Love's labours lost
Notes on the festival FRENCH CINEMA TODAY, held in Moscow.

Irina Kulik
In seach of Japanese charisma
Films from the Week of japanese cinema (Moscow).

Natalya Sirivlya
Testament from Hollywood
New American films with religious themes.

Kirill Razlogov
Forward to past
Cinema on TV.

Maurice Pialat:
I belong to the people, with whom nobody wants to work
Charles Tesson speaks to the famous filmmaker.

Irakly Kvirikadze
Land of Kvirikadzia
Evgeny Tsymbal talks to a noted Georgian script-writer and director.

Alexandre Gordon
Recollections of Andrei Tarkovsky
Next installment.

Olga Surkova
A letter to follow
Recollections of the last years of the poet and filmmaker Gennady Shpalikov.

Strong power — impact on culture
Materials of the Symposium, held by IK in the frame of the XXII Moscow International. Contributors: noted politicians, philosophers, artists.

-13569

- 1 ИЮН 2001

Российская книжная палата
2001 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина,
Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун,
Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 1.03.01. Подп. к печати 30.03.01
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,54
Заказ 141. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru

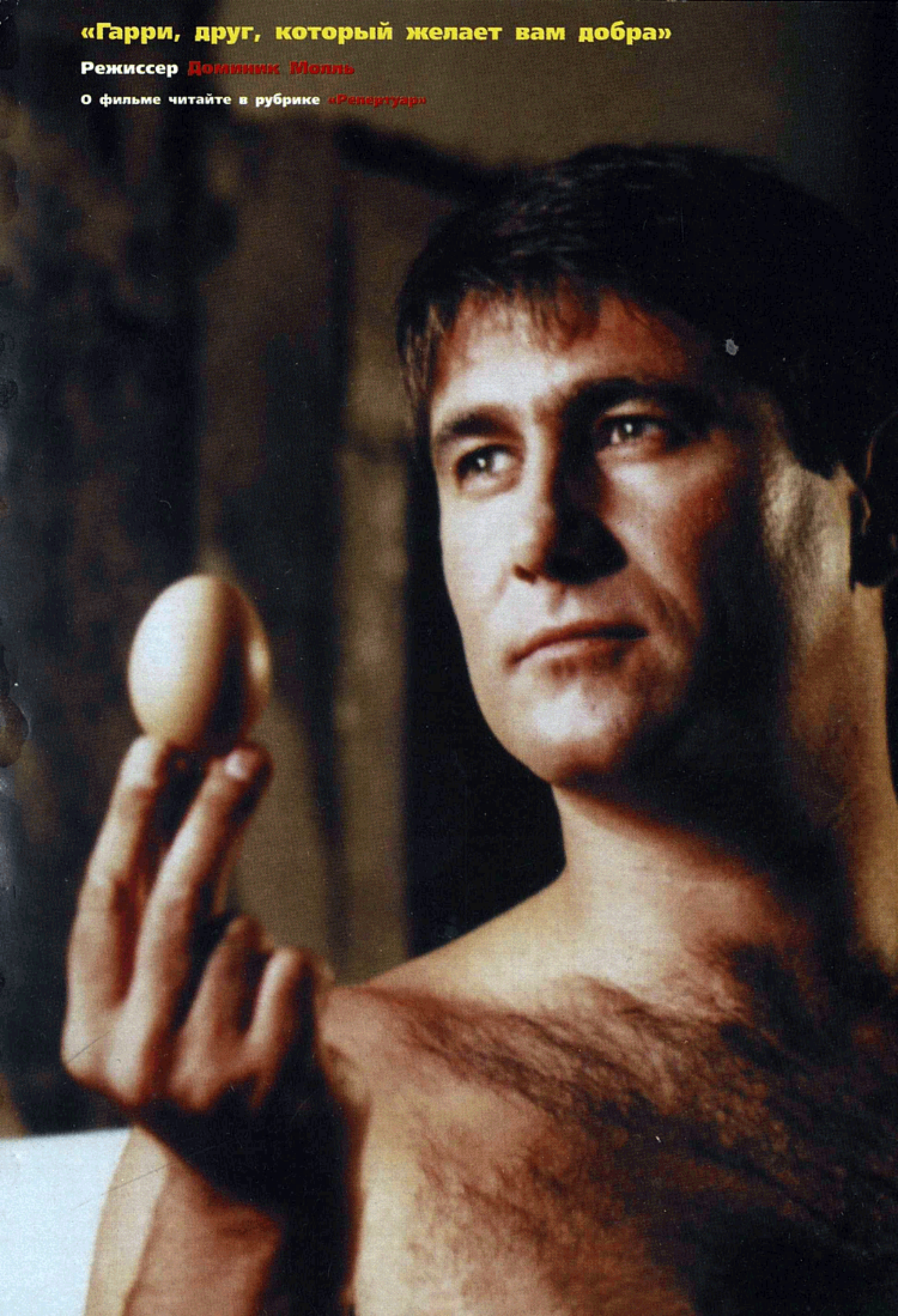
ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2001

«Гарри, друг, который желает вам добра»

Режиссер Доминик Молль

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»



Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Ю.АРАБОВА, А.АРТЮХ, В.ГВОЗДИЦКОГО, Е.ДАВЫДОВОЙ, В.ДЖОНСОН, Л.ДОНЕЦ, М.ДРОЗДОВОЙ, В.КОЛОТАЕВА, Д.КОММА, И.КУЛИК, М.КУРАЕВА, В.ЛЕВАШОВА, Ю.ЛЕЙДЕРМАНА, М.ЛИПОВЕЦКОГО, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, А.ПЛАХОВА, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, Д.УХОВА, Н.ЦЫРКУН, В.ЭШПАЯ

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Доходное «мыло»: сколько денег приносят сериалы
Что хочет смотреть новый зритель — мнение преуспевающих дистрибьюторов и продюсеров

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«ПРИХОДИ НА МЕНЯ ПОСМОТРЕТЬ» Олега Янковского и Михаила Аграновича
«ЛЮБОВЬ И ДРУГИЕ КОШМАРЫ» А.Некрасова
«ОСЛЕПЛЕННЫЙ ЖЕЛАНИЕМ» Гаролда Рэмиса
«НЕОСТАВЛЕННЫЕ» Бориса Лизнева

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ЕЛЕНА ЮНГЕР
ЯНА ЧУРИКОВА
АНДРЕЙ БИТОВ
МИХАИЛ РОЩИН
ДЖОН УОТЕРС

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Роттердам-2001
Гринуэй с точки зрения неофрейдизма
Эротика по-американски. Опыт 50-х

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ЮРИЙ АРАБОВ
КЛИНТ ИСТВУД
МАЙК ФИГГИС
ИНГМАР БЕРГМАН

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Александр Гордон. Воспоминания о Тарковском
Письма Е.Булгаковой — Т.Луговской и С.Ермолинскому
Ефим Левин. Дневники

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Генри Миллер. АСТРОЛОГИЧЕСКОЕ ФРИКАСЕ
Кшиштоф Кесьлёвский, Кшиштоф Песевич. РАЙ. АД. ЧИСТИЛИЩЕ